



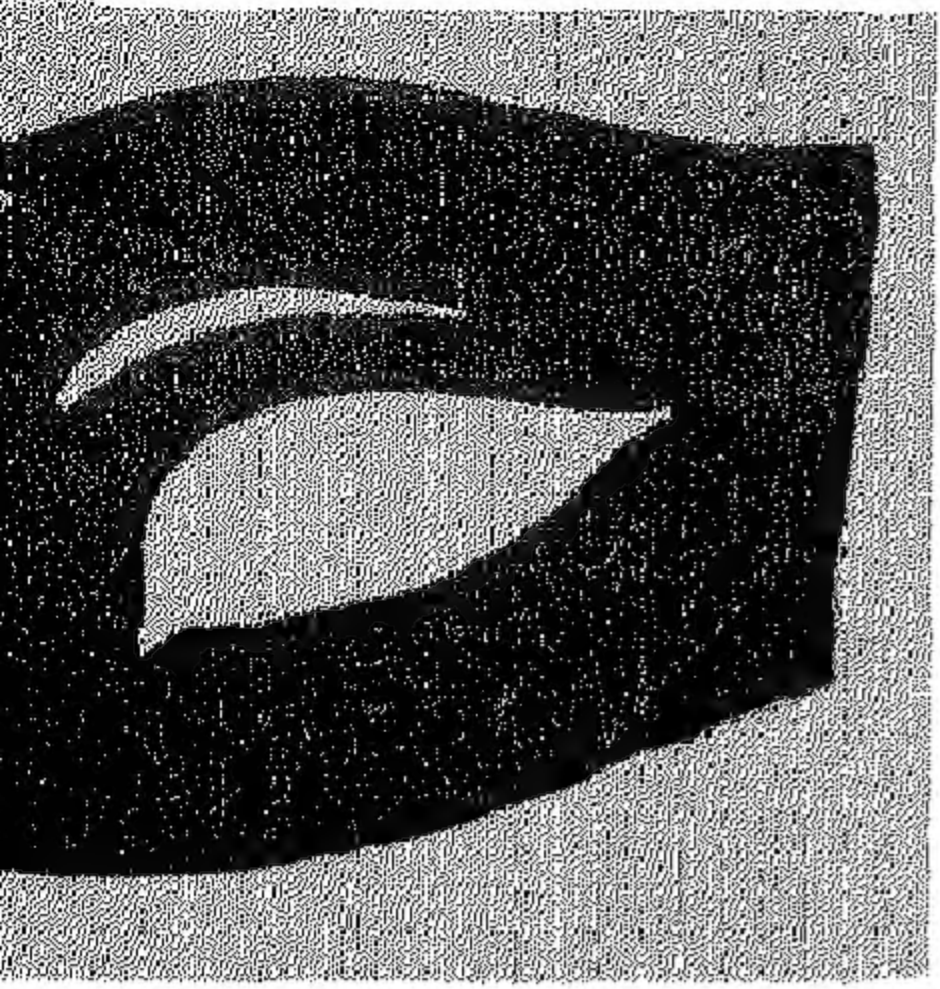


General
Organization of the American
Librarians

GOAL

General Organization of the American Librarians

Bibliothèque



الفكر المعاصر

نوفمبر سنة ١٩٦٦

عدد الحادي والعشرون

● إن الأساس العميق الذي بنيت عليه القوانين الخلقية هو ما أثبتت التجربة الطويلة في حياة الإنسانية أنه يدفعها إلى الأمام

● كيف تنفتح «أكثر من زهرة» إذا لم تكن هنالك أفكار عديدة ومذاهب شتى تدير الحوار حولها في حرية كفها لنا الميثاق.

● إن من الخصائص الأساسية للاشتراكية العربية أنها ترى في الوجود القومي أساساً جوهرياً تنظر فيه إلى التاريخ

● مهمة الروائي تتلخص في انتزاع اللافتات المتعلقة على الأشياء، حتى لا تسلم بشيء على أنه بديهي لا يحتاج إلى دليل أو برهان



مجلة الفكر المعاصر

رئيس التحرير
الدكتور زكي نجيب محمود

سكرتير التحرير :
جلال العشري
المشرف الفني :
حسين أبو زيد

تصدر شهرياً عن :
دار المصرية للتأليف والترجمة
٥ شارع ٢٦ يوليو - القاهرة
تليفون : ٩١١٨١٦

الاشتراك السنوي :
عن ١٢ جنيهًا بالجمهورية العربية المتحدة
١٢٠ قسراً
عن طريق مكتبة دار التأليف والترجمة
٥ ميدان عباسي القاهرة ت : ١٦٣٨٣

بقلم رئيس التحرير

هذا العدد

ص ٤

تيارات فلسفية

ص ٦

●● درس في التحليل ، مقال نقدي يوضح كيف تفهم الفلسفة عموما وكيف تفهم الفلسفة الوضعية المنطقية بنوع خاص للدكتور زكي نجيب محمود .

●● دفاع عن فكرنا الفلسفي ، مقال نقدي يبين ضرورة أن يكون الفكر العربي مفتوحا لكل التيارات الفلسفية الابداعية في العالم للدكتور محمد فتحي الشنيطي ●● المادية التاريخية عند لانجه ، تعريف بالاقتصاد الاشتراكي الكبير لانجه وتحليل لأهم انجازاته في الفكر الاقتصادي للاستاذ فؤاد محمد شبل .

●● الاشتراكية العلمية والاشتراكية العربية ، مقال نقدي لتوضيح مفهوم الاشتراكية العربية وضرورة أن تكون كذلك للدكتور يحيى الجمل

●● الفنان في أدب توماس مان ، للأستاذ فاروق فريد

●● وليم جولدنج والرواية الرمزية الجديدة ، للاستاذ رمسيس عوض

●● علي عبدالرازق وحرية الفكر ، كلمة رثاء ووفاء لفقيد الفكر العربي للدكتور عثمان أمين ، ●● يوسف مراد رائد المنهج التكامل ، تعريف بفضل الفقيد العربي وأثره في علم النفس للدكتور مصطفى سويف .

●● مع ابريس موردوخ ، روب جوييه ، جورج روو ، مارتن لوثر كنج ، أسبوع الفيلم الياباني ، القاهرة ٣٠ ، فتحي سعيد .

●● حوار فكري مفتوح

فكر اشتراكي

ص ٢٩

أدب ونقد

ص ٣٤

تيار الفكر العربي

ص ٥٧

لقاء كل شهر

ص ٦٩

ندوة القراء

ص ٩٧

هذا العدد

يطالع القارئ أول ما يطالع في هذا العدد مقالتي أريد بهما أن يكون القارئ على بينة ببعض الحقائق المتصلة بفكرنا الفلسفي داخل الوطن العربي ، إذ ما يزال هذا الفكر الفلسفي كلما تناوله الكتاب على - اختلاف مذاهبهم - بالعرض والنقد والتحليل نشأت اختلافات لانقول في وجهة النظر لأن ذلك أمر مسلم به منذ البداية ، بل في تفسير المادة المقروءة نفسها حتى يحدث في كثير من الأحيان أن يبدأ الكاتب بسؤال نفسه من الذي كتب هذا الكتاب ليتخذ بعد ذلك موقفا معينا من الكتاب الذي يعرضه قبل أن يحيط بما قد ورد فيه ، ومن هذا القبيل ما حدث في نتائجنا الفكرية هذا الشهر إذ أراد كاتب أن يستعرض الحركة الفكرية في ميدان الفلسفة على أرض الواقع العربي ليرى أين تسير هذه الحركة واقعنا وأين تناقضه ، فكان أن تعرض بذلك إلى أشخاص وإلى مذاهب بطريقة رآها هؤلاء الأشخاص على كثير من الخطأ فاستجاب منهم اثنان ليصحح بعض تلك الأخطاء التي رأوها ، ففي المقالة الأولى يتناول الكاتب عبارات بعينها مما ورد على قلم كاتب العرض الذي أشرنا إليه ، تناول هذه العبارات تناولا تحليليا يلقي الضوء لا على طريقة فهمها وحدها بل على الطريقة التي تفهم بها العبارات بصفة عامة ، وهو تحليل نرجو أن ينتهي بالقارئ إلى النتيجة المرجوة ، وهو أن صاحب العرض المشار إليه قد تسرع فيما كتب على نحو يضر نهضتنا الفكرية ضررا مؤكدا ولا يفيدها في شيء ، وتأتي المقالة الثانية وفيها يحاول كاتبها أن يضع أصابعنا على مواضع كثيرة من التناقض الذي وقع فيه صاحب العرض المذكور كما يضع أصابعنا على أسس ثابتة ينبغي أن تقوم عليها حركاتنا الفكرية جميعا ، فمن تلك الأسس التي أوفاه الميثاق الوطني حقها أن تفتح النوافذ على مصاريعها ليدخل الهواء من كل جانب حتى إذا ما فسد منها جانب أصلحته سائر الجوانب ، وبغير هذا الاحتكاك الفكرى ثم بغير هذا اللقاء الحر بين مختلف الاتجاهات الفكرية في عالمنا الثقافي محال أن تكون لدينا الملكة الناقدة التي ننقد بها ذواتنا نقدا يضمن لنا السير على جادة الطريق .

لكن باب التيارات الفلسفية في هذا العدد لا يقتصر على هاتين المقالتين ، وإنما يضيف مقالة ثالثة عن علم من أعلام الفكر الاشتراكي في عصرنا هذا لم يألوه القراء العرب وهو أوسكار لانجه ، الذي كتب في المادية التاريخية كتابة عميقة وشاملة ليحاول بذلك تفسير تطور المجتمع البشري منذ أول تاريخه حتى اليوم ، وهو ممن يؤكدون أهمية العامل الاقتصادي في تطور الإنسان . ولما كان العامل الاقتصادي هو نفسه متطورا متغيرا متصرا بعد عصر ببع ذلك تطور اجتماعي قد يقع فيه تناقضات فتجيء الثورة هنا وهناك آنا بعد أن لتصحح تلك التناقضات .

ثم ينتقل القارئ بعد ذلك الى باب الفكر الاشتراكي فيطالع مقالا جاء لتحقيق الغاية نفسها التي ارادت المقاتلتان الفلسفتان الاوليان تحقيقها ، وهي ان تصحح بعض الافكار التي وودت عند بعض الكتاب حين ارادوا ان يعرضوا لاتجاهاتنا الفكرية في تحليل الاشتراكية العربية وهي الاتجاهات التي قسمت نفسها الآن قسمين . . قسم يرى ان الاشتراكية العربية لها أصالتها المميزة ، وقسم آخر يرى انها تطبق للاشتراكية العالمية بصفة عامة ، وفي هذا المقال الذي يطالع القارئ في هذا العدد تأييد للقول باشتراكية عربية متميزة ونقطة التميز التي يبرزها صاحب المقال هي فكرة القومية .

يتلو ذلك حديثان عن الادب ونقده وقد أوردنا في أولهما حديثا عن الفنان في أدب توماس مان . . وكيف ان أزمة الفنان بخاصة هي أزمة الفنان بوجه عام ، وعند الأديب الألماني الكبير أنه ما من مشكلة أشد تعذيبا وأعنف مرارة من مشكلة الفنان وموقفه من الانسانية ، وكاتب المقال يتناول أزمة الفنان على ثلاثة مستويات . . أزمته شاعرا وأزمته موسيقيا وأزمته كاتبا من كتاب الرواية . وذلك من خلال ثلاثة أعمال لتوماس مان . أما الآخر فعن الكاتب الروائي الانجليزي المعاصر وليم جولدنج ، وما تميز به من الاتجاه الى الرمزية الجديدة ، ولعل من أهم ما يشر به هذا الكاتب الروائي في عصرنا هذا الدعوة الى عدم التأثر باللافئات الكبيرة التي تميز فريقا من الناس عن فريق ، وأن نتوغل في التفاصيل الكامنة وراء تلك اللافتات لنكشف النقاب عن حقائق الامور وجوهرها بدل ان نقصر انفسنا على العناوانات ثم نقيم عليها الاحكام .

ويأتي بعد ذلك تيار الفكر العربي الذي يؤسفنا ان يجيء في هذا العدد رثاء لعالمين كبيرين فقدناهما منذ قريب في مجالين من الفكر مختلفين ، أما أولهما فهو الاستاذ علي عبد الرازق الذي يستحيل على مؤرخ الفكر العربي المعاصر ان يرسم صورة كاملة لما يؤرخه دون ان يذكر هذا الرجل وكتابه « الاسلام وأصول الحكم » لانه كتاب جاء في عشرينات هذا القرن معلما بارزا من معالم طريقنا نحو الحرية العاملة ، وأما الآخر فهو الدكتور يوسف مراد الذي كان له في ميدان علم النفس اضافات ، فقد اضاف منيما بأسره ومذهبا متميزا بطابعه هو ما اطلق عليه « المنهج التكاملي » ، كذلك اضاف الى هذا الميدان عشرات من المصطلحات التي لم يسكد ينشرها في محيط الباحثين حتى لبثت صلاحيتها واتسع نطاق استخدامها وأصبحت عملة متداولة ، ولعل خير ما أضافه فوق هذا وذاك هو مجموعة من الباحثين الاخياء تتلمذوا عليه ثم اتفقوا معه أو اختلفوا لكنهم على كلتا الحالتين ملثوا الميدان بأشخاصهم وأبحاثهم .

وأخيرا يجيء لقاءنا المعتاد في كل شهر ، يعقبه الندوة التي يعقدها القراء ليلتقى فيها بعضهم مع بعض .

الرئيس التحرير

درس في الخليل

● لا خلاف بين فيلسوف وفيلسوف طوال التاريخ الفكري من اوله الى يومك هذا ، لا خلاف بينهم على قيام « القانون الخلقى » وانما الخلاف هو عن مصدر هذا القانون •

● الحق والباطل لا يستويان ، على الرغم من انهما لا يدلان في عالم الواقع على «اشياء» لأنهما يدلان على «علاقات تصويرية» بين الشيء الذى نصوره والجملة التى نصوره بها •

دكتور ذكي نجيب محمود



كتب عابر سبيل من الكتاب ، مقالة غابرة ،
عن الفكر الفلسفي في بلادنا ، وعلاقته - فيما
يرى - بصراعنا الاجتماعي ، تعرض فيها لنفر
من رجال الفلسفة في جامعاتنا ، كلهم قد أفنى
من عمره دهرًا ، يتعلم ويعلم ، تعرض فيها لهؤلاء
- وهو عابر السبيل في ميدانهم - لا ليناقشهم
الرأي مناقشة الند للند - وحسبه بذلك كسبا
أن يجتمع من لا يعلمون مع من يعلمون على صعيد
واحد - لا ، والله ، لم يكفه ذلك منهم ، بل
أجلسهم أمامه صفا محزونًا حسيرًا ، يتناولهم
واحدًا في اثر واحد ، وهو هنالك على منصة
القضاء ، قد تربع مطمئنًا لصواب علمه وسداد
حكمه ، يقضى في شأنهم قضاءه المبرم ، وهل
تحسب أن اقتصر أمر هؤلاء التعساء - عند
سيادته - على الضلال في مجال المذهب والرأي
والفكرة ؟ كلا ، لأنه لو اقتصر على ذلك لصغر
شأنه وهان ، بل تعدى أمر هؤلاء الأشقياء إلى

● ان الأساس العميق الذي بُني عليه
القوانين الخلقية هو « الصالح العام » فما قد
أثبتت التجربة الطويلة في حياة الإنسانية أنه
يدفعها إلى الأمام كان متمشياً مع القانون
الخلقى والا فهو انحراف عنه .

حيث خيانة الوطن في ثورته ، وعقوق المواطنين في نهوضهم ، فهم «أعداء» - أي والله «أعداء» - ينبغي أن ينكشف الستر عن مخابثهم ، ومن أجل ذلك الهدف النبيل ، كتب عابر السبيل ما كتب . وقد كنت أحد هؤلاء المغضوب عليهم - عند سيادته - والضالين ، وقرأت ما كتب وابتسمت ، لكنها ابتسامة المحزون ، الذي لا يدري ما يقتضيه الواجب الفكري في موقف كهذا ، أكتب لأرده الى بعض الصواب ؟ ولكن ما جدوى أن تكتب على مستوى العقل فيرد عليك بلغة الانفعال والخطابة ؟ هل أعف - اذن - عن الخوض في لجاجة عقيم جدباء ؟ لكنه كتب خلطاً ونشر ضللاً ، وربما طالعه قارئ برى مسكين ، ...

وهبني كتبت ، فمن أين أبدأ والزوبعة هوجاء ؟ أبدأ معه القصة - فيما يمسنى - من ألف بائها الى الياء - لأن فهم القصة فهما صحيحا يتطلب أن تروى القصة من الفاتحة الى الختام - واضح أن ليس ذلك موضع التفصيل الكامل الشامل ، فماذا لو اجتزأت أمثلة من كلامه ، لأجعل منها موضوعاً لدرس في التحليل ، يرى منه - اذا أراد أن يرى - الى أي حد بعيد مضى في الخطأ والضلal .

٢

وأبدأ الدرس بهذا الجزء الذي ورد في المقالة المذكورة ، تحت عنوان فرعي هو « لا أخلاق » : يقول ثقلًا عنى هذه العبارة الآتية ، ثم يستطرد معقبا عليها بالنتائج التي ينتزعها منها :

(ليس هنالك حق ولا باطل ، فضيلة ولا رذيلة ، ان كلمة « حق » وكذلك كلمة « باطل » لا تدل على شيء في عالم الواقع ، ولذلك فهي رمز بغير

رموز اليه ، ليس هناك كائن معين اسمه «حق» بحيث أراه أو ألمسه أو أحمله على كتفى) .

هذه هي العبارة التي نقلها عنى ، وفيما يلي كيف استطرد ليولد منها النتائج :

« واذن فيستوى الحق والباطل ، طالما كانت هذه الالفاظ بلا مدلول ، وتصبح الاخلاق فردية ، وينتفى القانون الخلقى ، وعلم الاخلاق كعلم موضوعى يكشف عن القيم التي تعبر عن مصالح الطبقات المختلفة ، والظروف الموضوعية لنشأة القيم » .

وأبدأ الدرس فأقول :

هنالك في اللغة أسماء تسمى أشياء ، وأخرى تسمى العلاقات الكائنة بين تلك الأشياء ، فاذا قلت ان « الأرض » تدور حول « الشمس » كان في هذا القول اسمان يشير كل منهما الى شيء وهما الأرض « و » الشمس » ، لكننى كذلك أردت أن أصور العلاقة بين هذين الشيئين ، فصورتها بعبارة « تدور حول » ، فلو سألتني سائل : كم شيئاً هناك فيما أنت بصدد الحديث عنه ؟ أجبتبه : شيئان ، واذا عاد فسألني : وماذا تدل عليه عبارة « تدور حول » ؟ أجبتبه : انها لا تدل على « شيء » وانما هي دالة على العلاقة الرابطة بين الشيئين المشار اليهما : الأرض والشمس .

واذا قلت ان الاستاذ « أديب » هو ابن « ديمترى » (الاستاذ أديب ديمترى هو كاتب المقالة التي أرد عليها) ، ثم سألتني سائل : كم شخصاً هناك في الموقف الذي أنت بصددده ؟ أجبتبه : شخصان ، هما « أديب » و « ديمترى » ، واذا عاد فسألني : والى أي شيء تشير كلمة « ابن » اذن ؟ أجبتبه : انها لا تشير الى شيء أو شخص قائم بذاته ، لكنها تصور العلاقة بين الشخصين المشار اليهما بالحديث .

درس في التحليل



غير أنها هي التي دلت على المطابقة أو عدم المطابقة بين الصورة والأصل ، وهكذا قل عندما يكون التصوير باللغة ، فالعملية واحدة ، وطريقة المراجعة واحدة ، تنظر الى الجملة التصويرية من جهة ، والى الموقف الخارجى الذى جاءت تلك الجملة لتصوره ، من جهة أخرى ، فإذا وجدت صدقا فى التصوير ، كان القول « حقا » والا فهو باطل ... فهل يعنى ذلك أن لا « حق » ولا « باطل » ؟ أو أنه يحدد المقصود بهاتين الكلمتين ، من أنهما تصوير للمطابقة أو عدم المطابقة بين القول والمقول عنه ؟

وعلى ضوء هذا ، فلنقرأ مرة أخرى العبارة التى نقلها الكاتب عنى ، ليجعل منها صحيفة اتهام : (ان كلمة « حق » ، وكذلك كلمة « باطل » لا تدل على شيء فى عالم الواقع ، ولذلك فهى رمز بغير مرموز اليه ، ليس هنالك كائن معين اسمه « حق » بحيث أراه أو ألمسه أو أحمله على كفى) .

نعم يا مولانا « أديب » وانى ما زلت أقولها : ان كلمة « حق » وكذلك كلمة « باطل » لا تدل على « شيء » فى عالم الواقع ، لكن ليس معنى هذا أن لا حق ولا باطل ، بل الحق والباطل هناك تراهما ببصرك حين تقارن الاقوال بالمواقف الفعلية ، فإذا تطابقا كان ذلك « حقا » وإن لم يتطابقا كان « باطلا » .

ولننظر الآن الى تعليق السيد « أديب ديمتري » على النص الذى أورده لي يجعل منه صحيفة اتهام : يقول سيادته مستنتجا بكل ما أولى من حكمة وسداد :

« واذن فيستوى الحق والباطل طالما كانت هذه الالفاظ بلا مدلول » .

... أحسنتم استنتاجا يا مولانا ، لا بل لم

وهاك مثلا ثالثا يقربنا خطوة من النقطة التى وردت فى النص الذى أورده الكاتب ليستنتج منه نتائجه ، هذه العبارة : ان القول بأن « القاهرة » تقع على « شاطئ النيل » هو قول « حق » ، فها هنا نجد اسمين أطلقا على شيئين ، هما « القاهرة » و « شاطئ النيل » ، وأما العلاقة الرابطة بين هذين الشيئين ، فتصورها « تقع على » فإذا اذن عن الكلمة التى وردت فى آخر العبارة ، وهى كلمة خطيرة وهامة ، وأعنى كلمة « حق » ؟ يسألنى السائل : هل تسمى هذه الكلمة شيئا فى الموقف الذى أنت بصدد الحديث عنه ؟ فأجيبه : لا ، انها لا تسمى شيئا ؟ هل هى اذن تسمى العلاقة الرابطة بين « القاهرة » و « شاطئ النيل » ؟ فأجيبه : لا ، انها لا تصور هذه العلاقة ؟ فإذا تدل عليه هذه الكلمة اذن ؟ فأجيبه : انها تصور « علاقة » - لا بين « القاهرة » و « شاطئ النيل » - بل بين « العبارة اللغوية » من جهة و « الموقف الواقعى » من جهة أخرى ، فهناك حناحان : طبيعة فى الخارج ، ولغة تصور بها تلك الطبيعة ، فإذا كان التصوير آمينا ، قلنا انه « حق » ، وإذا كان غير أمين قلنا انه « باطل » ، وعلى ذلك ، فكلمتا « حق » و « باطل » تعنيان ما يكون فى تصويرنا اللغوى للواقع الخارجى من تطابق أو اختلاف .

هبنى قدمت اليك صورة ، وزعمت لك انها صورتى ، فكم طرفا يكون بين يديك ؟ انهما طرفان : الصورة فى ناحية ، ووجهى بعلامحه الطبيعية فى ناحية أخرى ، وعندئذ قد تنظر أنت الى الوجه مرة ، والى الصورة مرة ، لتقول عنها ان كانت قد طابقت الأصل أو انحرفت عنه ، فتكون « حقا » فى الحالة الأولى و « باطلا » فى الحالة الثانية ، لكن هل أضافت كلمة « حق » أو كلمة « باطل » طرفا ثالثا ؟ لا ، لم تضيف شيئا ،

المواطنين ، قدم للعبارة بسطر من عنده قبل أن يفتح الشولتين قال فيه : « ليس هناك حق ولا باطل ، فضيلة ولا رذيلة » ثم فتح الشولتين وأورد عبارتي التي لم يرد فيها شيء عن « الفضيلة » و « الرذيلة » ، فلماذا ساق هاتين الكلمتين في التقديم ؟ لعله فعل ذلك ليبرر العنوان الفرعي الذي وضعه على رأس الحديث ، وهو « لا أخلاق » ، وليبرر كذلك ما جاء به في فقرة استنتاجاته حيث يقول : « ... » وتصبح الاخلاق فردية ، وينتفي القانون الخلقى وعلم الاخلاق كعلم موضوعي ، يكشف عن القيم التي تعبر عن مصالح الطبقات المختلفة ، والظروف الموضوعية لنشأة القيم » .

يا سببحان الله ! أمن قولك « لا فضيلة ولا رذيلة » نستنتج وجود « أخلاق » - سواء كانت فردية أم غير فردية - ؟ وأما عن « القانون الخلقى » فإذا كان أمره يورق جنبك ، فاعلم أن لا خلاف بين فيلسوف وفيلسوف طوال التاريخ الفكري من أوله الى يومك هذا ، لا خلاف بينهم على قيام « القانون الخلقى » ، وانما الخلاف - أبقاك الله - هو عن مصدر هذا القانون ، فها هنا تختلف المذاهب ، فمن قائل انه كذا ، ومن قائل انه كيت ، دون أن يكون قولهم هذا « مغيرا » من القانون الخلقى « الذي يلتمسون مصدره في هذا أو في ذاك ، فلك أن تنام الليلة ملء جفونك مطمئنا على سلامة « القانون الخلقى » الذي أحدث لك كل هذا الأرق والسهاد ، فإذا استعصى عليك النوم المطمئن الهادي ، الا اذا علمت « المصدر » الذي

تحسنوا شيئا ، فلا دراسة ، ولا حسن فهم ولا سلامة تأويل ، فالحق والباطل لا يستويان ، على الرغم من أنهما لا يدلان في عالم الواقع على « أشياء » لأنهما يدلان على « علاقات تصويرية » بين الشيء الذي نصوره والجملة التي نصوره بها ، وكان الفلاسفة المثاليون قد عمموا وجردوا معنى « الحق » تعميما وتجريدا أدى بهم الى جعله كائنا قائما بذاته ، بغض النظر عما تجيء هذه الكلمة لتصفه ، بينما نرى نحن أن هذه الكلمة - لكي تؤدي وظيفتها - يجب أن تقرر الى ما جاءت تصفه ، كأن يكون هناك موقف واقعي وجملة لغوية تصوره تصويرا صحيحا ، أو أن يكون هناك مقدمة تولدت عنها نتيجة تولدا صحيحا ، ولكي أبرز خطأ المثاليين في ذلك ، قلت (في العبارة التي أوردتها الكاتب ليجعل منها صحيفة اتهم) قلت : « ليس هناك كائن معين اسمه « حق » بحيث أراه أو ألمسه أو أحمله على كتفي » ... قلت ذلك ، لا لأنكر وجود الحق ، بل لأنكره من حيث هو كائن قائم برأسه بين الكائنات ، كما يكون هذا القلم في يدي أو هذا المصباح على مكتبي ، غير أنني أثبتته من حيث هو علاقة تهديني أي الاقوال أقبلها وأبها أرفضها ، فأقبل ما يصور الواقع وأرفض ما لا يصوره ، وعلى أساس هذا « الحق » أرفض ما قاله السيد أديب ديمتري ، لأنه لا يصور شيئا .

لكن السيد « أديب » - أطال الله في عمره - عندما أورد العبارة السالفة عن « الحق » و « الباطل » ليتخذ منها وثيقة اتهم بخيانة الوطن وخداع

والنتيجة التى يستخرجها من هذه الجملة هى :
« الفردية المنعزلة وبالتالي القضاء على المجتمع » .

وأبدأ فى درس التحليل فأقول :

اللغة التى نستخدمها فى التفاهم اليومي ،
وفى المجال العلمى كذلك ، يكاد يكون قوامها
كله ما يسمونه « بالأسماء الكلية » ، والاسم
الكلى هو ما يطلق على مجموعة أفراد تشترك فى
صفات جوهرية معينة ، ولذلك شغل الفلاسفة
منذ فجر التاريخ الفكرى - وحق لهم أن يشغلوا
- بهذه « الاسماء الكلية » التى نتفاهم بها فى
الحياة اليومية والحياة العلمية على السواء .

ولكى أقرب المشكلة الى القراء - ومعهم السيد
أديب اذا أراد - أفرض أننى أملك مجموعة من
كتب فلسفية عددها عشرة ، لكل كتاب منها
اسمه الخاص ، وضعتها على رف ، وكتبت على
الرف بطاقة تحمل هذه العبارة : « كتب فلسفية » ،
فهل تعنى هذه العبارة كتابا آخر يضاف الى
الكتب العشرة بحيث يصبح عددها أحد عشر
كتابا ؟ واضح أنها لا تعنى ذلك ، وأن كل مدلولها
ينحصر فى الأفراد التى جاءت هذه العبارة
لتجمعهم فى مجموعة واحدة .

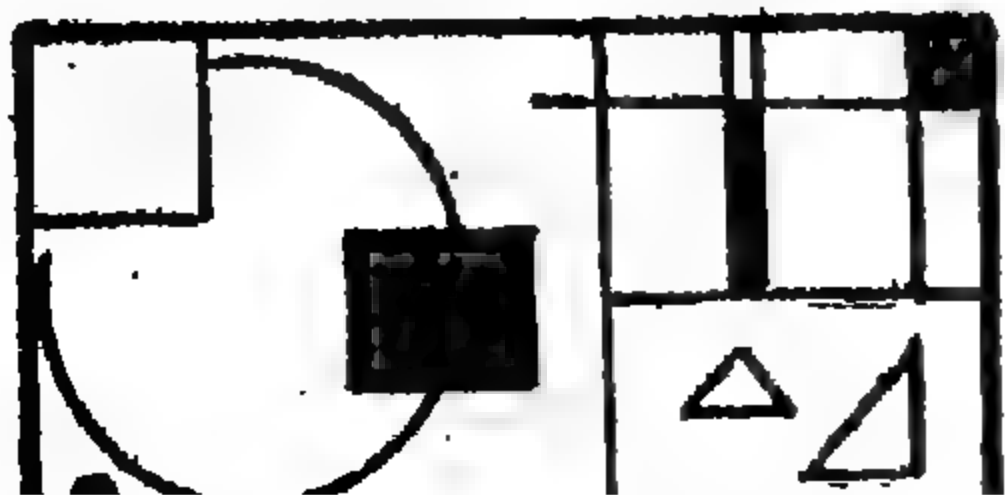
لكن ثمة فلاسفة - ومن أعظم الفلاسفة - لم
ياخذوا هذا الامر بهذه البساطة ، وأصروا على
مبدأ ، هو أن يكون لكل اسم مسمى ، واذا لم
يكن هذا المسمى فى عالم الأشياء من حولنا ، فهو
فى عالم التصورات الذهنية ، إن لم يكن كذلك
فى عالم غيبى مفارق ، ولست هنا بصدد الهجوم
والدفاع ، تأييدا لمذهب دون مذهب ، لكننى

نراه نحن أساسا للقانون الخلقى ، فاعلم - وقاك
الله من كل سوء - أننا نعتقد أنه كآى قانون علمى
تجريبى آخر ، يستخلص من مواضع الناس
فى حياتهم العملية وحياتهم الفكرية معا ، مخالفين
بذلك من يذهبون الى أن القانون الخلقى نابع من
مصدر « خارج » التجربة ، يهبط عليها من حياة
غير حياتها ، على أننا نعود - أعنى المشتغلين
بفلسفة الأخلاق - فنسأل : وعلى أى أساس
أجمع الناس ، أو أجمع فريق معين من الناس ،
على أن القانون الأخلاقى مصدره كذا أو كيت ،
وهنا أيضا تتعدد الاجابات ، وجوابنا نحن هو أن
الأساس العميق الذى بنيت عليه القوانين الخلقية
هو « الصالح العام » .

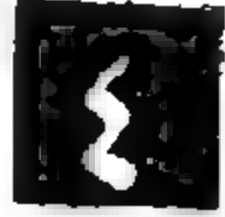
فما قد أثبتت التجربة الطويلة فى حياة
الانسانية أنه يدفعها الى الامام فى سيرها الحضارى
كان متمشيا مع القانون الخلقى ، والا فهو انحراف
عنه . . . فاذا كان أمرنا كذلك يا سيد «أديب»
ألا نستحق العفو والرحمة على يدك مما قضيت
علينا به من حرمان وطرده من الجنة ؟

٣

ونسوق مثلا آخر مما ورد عنى فى مقالة
« الفكر الفلسفى » للسيد أديب ديمترى ، وهنا
كذلك يأتى الحديث تحت عنوان فرعى ، هو :
« ولا مجتمع » ، ويسوق عبارة من كلامى ، ليتخذ
منها دليل اتهام ، وهى « المصرى كلمة ليس لها
فى ذاتها مدلول فيما عدا الأفراد الذين هم
مصريون والذين لكل منهم اسم خاص به » . . .



والأمر بعد ذلك كله - حين يقال عن المجتمع وأفراده - لا يهدم مجتمعا كما يتوجس الخيفة « أديبنا » الكاتب ، فالمجتمع قائم ، والمشكلة فى طريقة تحليلية ، وسواء قلت انه ليس الا أفراده وما بينهم من علاقات ، أو قال « أديبنا » غير ذلك ، فلا هو ولا أنا نعد من الحونة الذين ارتكبوا اثما فى حق الوطن والمواطنين .



وخذ مثلا ثالثا لعبارات ينقلها عنى السيد أديب ديمترى ، ليعلق عليها بنتائج يظن أنها متولدة عنها ، فهو ينقل عنى هذه العبارة : « اننا نحن التجريبيون العلميون لعل يقين بأن ما قد جرى العرف على تسميته بمشكلات فلسفية ، ان هو الا غموض فى استخدام الرموز اللفظية ، ولو استقام لهذه الرموز استخدامها لتبخرت تلك المشكلات فى الهواء وزالت »

ينقل عنى هذه العبارة ليستنتج منها قوله : « ومعنى ذلك أن الصراع بين الفلسفات والمذاهب والأفكار منذ القدم لا يخرج عن كونه صراعا لفظيا .. الصراع بين فلسفات الأسياد والعبيد ، الاقطاعيين والاقنان ، الرأسماليين والعمال مجرد صراع ألفاظ !! وتحت نفس العنوان صراع القيم ، الصراع حول الحق والعدل والحرية والسلام لا يعدو صراع ألفاظ !! حتى لا يصبح علم معانى الكلمات كما يقدمه الوضعيون مذهبيا شاملا لخلاص البشرية »

اللهم لطفك يارب !

فأولا - حديثنا عن « المشكلات الفلسفية » كما يعرفها دارسو الفلسفة - وأظن أن السيد أديب كان ذات يوم من هؤلاء الدارسين - فينقلها صاحبنا الى « فلسفات الأسياد والعبيد ، الاقطاعيين

أريد القاء الضوء على العبارة التى نقلها عن الكاتب المذكور ، والتى استنتج منها بأنها تهدم المجتمع ، وبالتالي يكون صاحبها قد حققت عليه اللعنة وحق العقاب ، فكلمة « مصرى » التى ضربتها مثلا ، هى من الاسماء الكلية التى جىء بها لتدل على مجموعة بشرية اتصف أفرادها بصفات معينة ، فافرض أننى كتبت قوائم شاملة لأسماء المصريين جميعا ، وجعلت لها بطاقة خارجية كتب عليها « المصريون » ، فالسؤال هو : هل يكون لهذه اللفظة مسمى آخر يضاف الى الاسماء الواردة فى القوائم ؟ لو سئل فيلسوف كإفلاطون ، لقال : نعم ، ولو سئلنا نحن لاجبنا بالنفى ، فعندنا أن - وسأورد العبارة نفسها التى أوردتها الكاتب - « المصرى كلمة ليس لها فى ذاتها مدلول فيما عدا الأفراد الذين هم مصريون ، والذين لكل منهم اسم خاص به » .

والحقيقة أن المشكلة قد تتخذ صورة أخرى ، فتكون : هل الكل هو عبارة عن مجموع أجزائه أو أن مجموع الأجزاء لا يستوعب الكل الذى يحتويها ، وانما تبقى بقية هى التى تجعل من الكل كلا واحدا ؟ هبنى وضعت كرات من الحجر على هيئة مربع ، فهل يكون هذا المربع الناشئ هو مجموعة الكرات التى صنعتها ، أو أن صفة « التربع » صفة ليست فى الأجزاء ؟ تلك هى المشكلة التى تطبق على المجتمع وأفراده ، فيقال : هل المجتمع هو مجموعة أفراد فقط ، أو أن ثمة صفة مضافة الى هؤلاء الأفراد هى التى تجعل منهم مجتمعا واحدا ؟ فى اعتقادى أن ليس هنالك فى أية مجموعة سوى أفراد تلك المجموعة وما يكون بينها من علاقات ، بحيث اذا محوت تلك الأفراد ، وأزلت تبعا لذلك ما بينها من علاقات ، انمحت المجموعة من الوجود ، والا لوقعنا فى مفارقات عجيبة : فهل فى القطار شئ آخر غير مجموعة عرباته والقاطرة التى تجرها ، وما بين تلك العربات والقاطرة من روابط ؟

هل أصارحك القول ياسيد أديب ديمتري ؟
 اننى حين بلغت هذا القدر من هذا المقال ، ضاقت
 نفسى بما أصنعه ، وأمسكت عن المضى فيما كنت
 قد اعتزمت المضى فيه من تحليل لبعض ما ورد
 فى مقالك ، لأنه اذا كان التهافت الفكرى - وكنت
 أقول التفاهة - قد بلغ بصاحبه هذا المسدى ،
 فما كان ينبغى أن ألقى اليه بالا ، لولا أن هنالك
 جمهورا يقرأ ، له علينا واجب نوذيه .

زكى نجيب محمود

والأقنان الخ الخ ... فهل يتفضل على سيدى
 أديب بأن يدلنى على مكان أجد فيه فلسفة
 «العبيد» وفلسفة «الأقنان» ؟ عند من من الفلاسفة
 أقرأ هذه الفلسفة ، وله عند الله الثواب والأجر؟
 ألا ترى معى أن هذه أمور تدخل فى أبواب
 السياسة والاقتصاد والاجتماع وتوشك ألا تمس
 نظريات المنطق والمعرفة والميتافيزيقا والأخلاق
 والجمال كما يعالجها الفلاسفة .

وثانيا - اذا قلنا ان المشكلة تزول اذا ما
 استقامت الألفاظ التى تدخل فى صياغتها ، كان
 معنى ذلك أن طرفى المشكلة يتساويان ؟ ألا
 يطرأ ببالك أبدا أنه ربما كانت نتيجة الوضوح
 اللفظى هى أن نتبين أين الصواب وأين الخطأ
 فتزول المشكلة ؟

الفن بين الواقعية والوجودية

« كوربيه ، أصدقاؤه وتلاميذه »
 هذا هو اسم المعرض الذى يقام حاليا
 بمتحف مدينة أورنان مسقط رأس
 الفنان الكبير كوربيه .

والتقليد الجديد الذى أتبع فى هذا
 المعرض هو عرض أعمال الفنان وإلى
 جوارها أعمال أصدقائه وتلاميذه ..
 ومن أصدقاء كوربيه : كورو وبودان ،
 أما تلاميذه فهم باتا - كورنو وأوردينار
 وغيرهما من المجهولين فى عالم الفن
 على الرغم من عظمتهم الفنية .

أما القضية التى يثيرها هذا المعرض
 فهى الواقعية التى ميزت كل أعمال
 كوربيه وأعمال أصدقائه وتلاميذه .

وأما التساؤل الذى أُلح على النقاد
 بعد مشاهدة هذا المعرض فهو : هل
 اخترع كوربيه سارتر ؟

بمعنى أن كوربيه هو الذى أثر فى
 سارتر وجعله يدخل الحياة الأدبية
 والفنية حاملا لواء الواقعية التى مالئ
 أن طورها إلى ما سماه « بالوجودية » ،
 ثم « بالوجودية السارترية » وأخيرا
 « بالوجودية الواقعية » على حد تعبيره
 فى الوقت الأخير .



دفاع

عن فكرنا

الفلسفي

لقى الفكر الفلسفي والمشتغلون به في مجتمعنا هجوما مسموما من كاتب مقال « الفكر الفلسفي والصراع الاجتماعي » في العدد قبل الاخير من مجلة « الطليعة » . وقد كان من الممكن أن نمر به دون أن نعبأ بالرد عليه لولا أنه يشكل حلقة في سلسلة من الدراسات عن « التيارات الفكرية في الواقع المصري » جاءت أضعفها جميعا وأبعدها عن موضوعية الفهم . وسأتناول في ردي جانبيين أحدهما يفضي الى الآخر ويتكامل معه ، أعرض في الجانب الأول لمنهج الكاتب ومقاصده كما نستشف من السياق العام للمقال ككل ، وفي الجانب الثاني أتناول بالتحليل بناء المقال في عناصره الاساسية التي يتألف منها .

لنتساءل أولا : هل ثمة دراسة جادة واعية في المذاهب الفلسفية المختلفة تفصح عن وجهة نظر بازاء المشكلات قد نتفق عليها أو نختلف ، ولكن هذا لا يمنعنا من تقدير الجهد الذي أنفقه الباحث في بحثه ؟ يؤسفنا أن نقرر من البداية أن الكاتب قد ضرب عرض الحائط بأصول البحث المنهجي السليم وهو يتصدى في جراءة

● كيف بالله تفتتح « أكثر من زهرة » اذا لم تكن هنالك أمامنا افكار عديدة ومذاهب شتى ندير الحوار حولها في حرية كفها لنا الميثاق ، وننتقصها في مصادرها ونصحب الفلاسفة كلهم دون ما استثناء على اختلاف عصورهم وتعدد آرائهم ؟

● اننا في اشتراكيتنا في المجال الايديولوجي والمجال التطبيقي نقدر ما « لماركس » من فضل في ميدان « علم الاشتراكية » ونعتقد ، ونحن لا نعيش افكاره بل نعيش واقعنا دون أن يمنع ذلك من الانتفاع بأفكاره .

● ان كل من يذهب الى ان ايدئولوجيتنا غير متحددة وواضحة من حيث الأصول والمبادئ ، لا يستهدف الا بلبلة القواطر والايهام ضمنا بأن اشتراكيتنا تشكل مرحلة على الطريق الى الماركسية .

دكتور محمد فتحي الشنيطي

بها ، لاستهل بها مقاله ، وذلك بعد أن نوه في صدر المقال في تواضع مشكور بأن الفكر الفلسفي في بلادنا أوسع من أن يحيط به مقال واحد ، وأنه لذلك يكتفى بتناول بعض التيارات الفلسفية ، مؤثرا أن يكون العرض من ثنايا كلام المفكر نفسه . وهذا منهج طيب محمود لا يختلف عليه اثنان .

بيد أن الكاتب ما يكاد يبدأ حتى يفلت منه الزمام وتقهره الفكرة الثابتة في ذهنه ، فيثور على الدكتور زكريا ابراهيم في عرضه القيم لتيارات الفكر الفلسفي في عهد الثورة . ويجاهر محتدا بأن هذا الفهم خاطيء وضار لم ؟ لاننا لا بد وأن نشطر الفكر الفلسفي شطرين ، أحدهما تقدمي (والتقدمية في مفهوم الكاتب هي الفكر الماركسي القح) وهو الحق ، والآخر « رجعي » (والرجعية في مفهوم الكاتب أيضا هي جميع المذاهب الفلسفية ، ما ذكر منها وما لم يذكر ، قبل « ماركس » وبعده) وهو الباطل .

فكيف بالله تتفتح « أكثر من زهرة » إذا لم تكن هنالك أمامنا أفكار عديدة ومذاهب شتى ندير

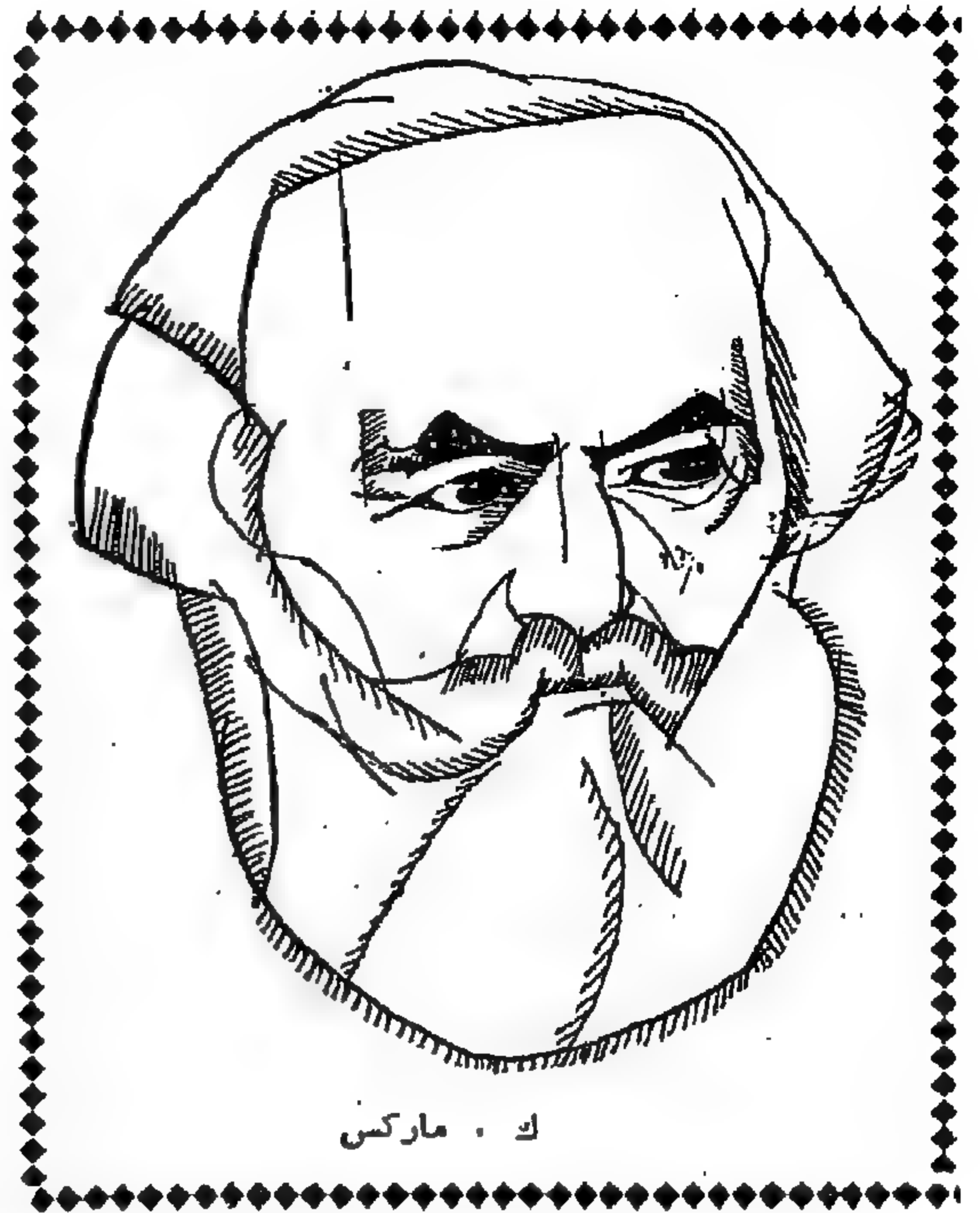
يحسد عليها لاصدار أحكام عامة على الأفكار والمفكرين . وأعماه ذلك عن توضيح القضية التي أوهمنا بأنه يحرص على الدياد عنها ، أعني الاعتزاز بالفكر الفلسفي متجليا في صميم حياتنا ملتحما بالضرورة بالسياسة والادب والفن حيث لا تتكون فواصل بين هذه المجالات المتفاعلة في بوتقة الواقع الاجتماعي . يقول الكاتب : « ولا شك أن مراحل التحول والانتقال تتميز بالضرورة بشدة الصراع وحيويته ، وتعدد المدارس الفكرية والمذاهب الأدبية والفنية ، وقد يكون من الخير في مثل هذه المراحل أن تتفتح أكثر من زهرة في داخل اطار الفكر الثوري والطبقات الثورية ، فمن المستحيل أن تكون الطبقات الثورية التي يضمها تحالف قوى الشعب العاملة من فكر واحد ومذهب واحد ومشرب واحد » . ويؤكد الميثاق هذه الظاهرة الصحية عندما يشير الى أن تجربتنا مفتوحة الابواب غير مغلقة ولا منعزلة .

ولو كان الكاتب حريصا على أن يمضي مع قارئه خطوة خطوة في طريق تعزيز هذه القضية التي تؤمن بها إيماننا بمبادئ الميثاق والتزامنا

والمجال التطبيقى يُقدر ما « (ماركس) » من فضل في ميدان « (علم الاشتراكية) » ونتاجه . ونحن لانعيش أفكاره بل نعيش واقعنا دون أن يمنع ذلك من الانتفاع بأفكاره . فضلا عن ذلك فالقانون في مجال الطبيعة المادية ينطبق على خامة متجردة من العاطفة والفكر والروح ، بينما القانون في نطاق الطبيعة الانسانية ينطبق على خامة تجيش بالعاطفة والفكر والروح (وهذا ما يحرص « ماركس » على محقه مشددا النكير على الاديان والمثاليات) . ومن هنا تعددت التطبيقات بتنوع واقعيات المجتمعات بينما لاتتعدد تطبيقات « الجاذبية » بتفاوت الاقاليم والاقطار .

فاذا كانت المقدمة التي نبدا منها هي « علمية الاشتراكية » ، فان هذه العلمية عينها تقتضيها الموضوعية في النظر الى مجتمعنا ، وامتداد لا محيص لنا عن التسليم بأوضاع هذا المجتمع ومفوماته التي تختلف وتتنوع عن أى مجتمع آخر ، ومن ثم يشكل الايمان الدينى والاعتزاز بالقيم الروحية المنبثقة من رسالات الاديان السماوية جزءا لا يتجزأ من صميم بنية هذا المجتمع ، وتأسيسا على ذلك لاتكون « العلمية » الا بالمعنى الانسانى الذى ألمعنا اليه . وقد يوهما الكاتب حين يلوح بشعار « العلمية » ويعتصم بمعقلها أنه يسلم بهذا التفسير ، ولكنه في غضون النقاش لا يستطيع أن يخفى اعتقاده الراسخ بأن الاشتراكية علم بالمعنى المادى الطبيعى لهذه الكلمة . فكيف بالله يكون التسليم بالقيم الروحية الا أن يكون هذا مجرد « تعايش سلمى » تقتضيه الاستراتيجية السياسية « للمذهبية المادية » التي تتمسح بمسوح العلم . فما دام المجتمع يتشبث بالقيم الروحية وما دام الميثاق يعتز برسالات الاديان ، فلا بأس « سياسيا » و « مرحليا » بالتسليم بالجانب الدينى ، والحرص فى كل ما يكتب عن « الاشتراكية العلمية » على التثوية في عبارة أو عبارتين بهذا ، وهى حيلة من الحيل « التكتيكية » البارعة ، لا تنطلى على كل ذى فطنة .

وانطلاقا من هذه « الاستراتيجية السياسية » « للمذهبية المادية » وطبقا « للتكتيك المرحلى » ،



ك . ماركس

الحوار حولها في حرية كفلها لنا الميثاق ونتقصاها في مصادرها ونصحب الفلاسفة كلهم دون ما استثناء على اختلاف عصورهم وتعدد آرائهم! ليس ثمة - اتساقا مع رأى الكاتب وتناقضا مع دعوته الاولى - الا برعم واحد يفتح منه زهرة واحدة يرضى عنها . اما كان أولى به أن يصرخ بذلك من البداية ، فيذكر لنا أنه يلتزم بالتفسير الماركسى للفكر الفلسفى بدلا من التمعك بالميثاق؟

ونحب أن نوضح للأفهام أن التسليم بأن « ماركس » قد اكتشف قانون تطور المجتمع الانسانى متأثرا باكتشاف « داروين » لقانون تطور الطبيعة العضوية ، هو كالتسليم بأن « نيوتن » قد اكتشف قانون الجاذبية . ولكن علم الطبيعة قد تطور بعد ذلك بفضل دراسات وملاحظات واكتشافات أخرى وأصبحنا اليوم نعيش عصر الطبيعة النووية ذاكرين « لنيوتن » الفضل مقدرين الخطوة التي خطاها في مجال البحث الفيزيائى وفي ارساء قواعد المنهج العلمى، فنحن نذكر « نيوتن » بالخير ونتخطاه . وكذلك اذا كانت الاشتراكية ذات اصول علمية لاستكشافها لطبيعة الواقع الانسانى ، واذا كانت تدعى « (ماركس) » باكتشافاته في هذا المضمار ، فاننا فى اشتراكيئنا فى المجال الايدىولوجى

ينبغي أن يكون هنالك التزام بالميثاق درءاً للشبهة وحتى لا ينكشف المستور . وربما صح لنا أن نفترض بناء على ما تقدم أن ثمة « تعايشاً سلمياً » مع الميثاق . . وقد يعزز هذا الفرض ما نراه من حرص عند من يكتبون على هذا النمط على تذكيرنا دائماً أبداً « بمرونة » الميثاق . يؤيد هذا الفرض أيضاً أنه ازاء تعذر الانقضاء على الميثاق ، واستعصاء ، الهجوم المباشر على الايمان الدينى ، فليكن الانقضاء على التيارات الفلسفية مؤمنة وملحدة مثالية ومادية وواقعية على حد سواء . ولو كان الايمان بمبادئ الميثاق والالتزام بها هو المحرك لتحليل التيارات الفلسفية ونقدها من وجهة نظرنا وهو المنهج السليم الذى يحرص عليه أساتذة الفلسفة فى الجامعات لكانت هذه دعوة كريمة يلقاها المفكرون والباحثون بالترحيب .

ولعل كاتب المقال قد تنبأ بهذه الورطة . ومن هنا حرصه من البداية على أن يؤكد أنه انما يحاسب المفكرين على أفكارهم لا على نواياهم . ولعمري كيف يمكن أن نفصل بحد السكين بين الفكر والنية ! لا يصاح ، ان الكتاب فى هذا البلد الحر لا يخشون حسابك وحساب غيرك ، انهم فى جميع المجالات الأدبية والفنية والفلسفية يخوضون التجارب فى ثقة واعتزاز وكرامة ، يعيشون الاشتراكية جياشة بالحياة فى واقع مجتمعنا ، ماثوثة فى العمل المنتج والعرق النبيل من أجل بناء صرح هذا المجتمع ، معترزين بالتراث القومى ، مؤمنين بالقيم الروحية النابعة من رسالات الأديان السماوية . أترأه لا يرضى الا اذا لوح كل مواطن بشعارات العلمية المادية ولاجنح عليه بعد ذلك فى النية ؟ ألا ان اشتراكييتنا اشتراكية صحية تولى فى عروة وثقى بين الفكر والضمير فتعزز بالقيم الاخلاقية التى تبث فيها الدفء الطاقات الروحية . واننا لنتساءل لم لا يكون الكاتب صريحاً مع نفسه ومع قرائه فيهاجم أيضاً التراث الروحى (وهو يكتفى بما يشبهه الفمز) ما دام يتنافى تماماً مع علمية الاشتراكية فى مفهومه . ان المقدمات الماركسية لا بد حتماً من أن تترتب عليها النتائج الالحادية ، فما الحكمة يا ترى فى اخفاء النتائج والتشبث مع ذلك بالمقدمات ؟ !

ان أصول ايديولوجيتنا الاشتراكية قائمة فى الميثاق، حيث يتضح لنا أن ثمة عنصرين متكاملين العنصر العلمى المادى والعنصر الروحى ولا غنى عن أيهما فى كل تطوير حضارى . بيد أن الحكمة فى نجاح هذا التكامل بينهما تتمثل فى تحقيق التوازن فى النسب بحيث لا يكون جموح وتطرف أو جمود وتزمت . « فاذا كانت الأسس المادية لتنظيم التقدم ضرورية ولازمة فان الحوافز الروحية والمعنوية هى وحدها القادرة على منح هذا التقدم أنبل المثل العليا وأشرف الغايات والمقاصد » - (الميثاق / الباب الثامن) .

وليس من شك فى أن للعنصر الانسانى الروحى أثراً فعالاً فى مفهومنا للاشتراكية ، وعليه دون ما ريب المعول فى تأليف العلوب للعمل بروح النضال والتضحية على الطريق من أجل مستقبل أفضل ، اذ « يتعين علينا أن نذكر دائماً أن الطاقات الروحية التى تستمدّها الشعوب من مثلها العليا النابعة من الأديان السماوية أو من تراثها الحضارى قادرة على صنع المعجزات » . (الميثاق - الباب الثامن) . وترجم هذه القيم الانسانية العزیزة فى مجموعة من الاعمال تسترشد بالطبع بأحدث الأساليب العلمية ، فإن العمل الوطنى المنظم القائم على التخطيط العلمى هو طريق الغد . ومن خلال التمازج بين الضمير اليقظ بفضل الايمان بالقيم الروحية وبين الفكر العلمى المعتمد على الخطط المدروسة والأبحاث المنظمة ، تملأ القيم بمضمون نابض بالحياة ، وتغدو الشعارات انجازات ثورية توحى بالثقة والاعتزاز ، فيعمق بالتالى المفهوم الاشتراكى للحرية والعدالة والمساواة .

ولنتقل بعد ذلك الى الشق الثانى ، فنتناول بالتحليل العناصر الأساسية التى يتألف منها بناء المثل :

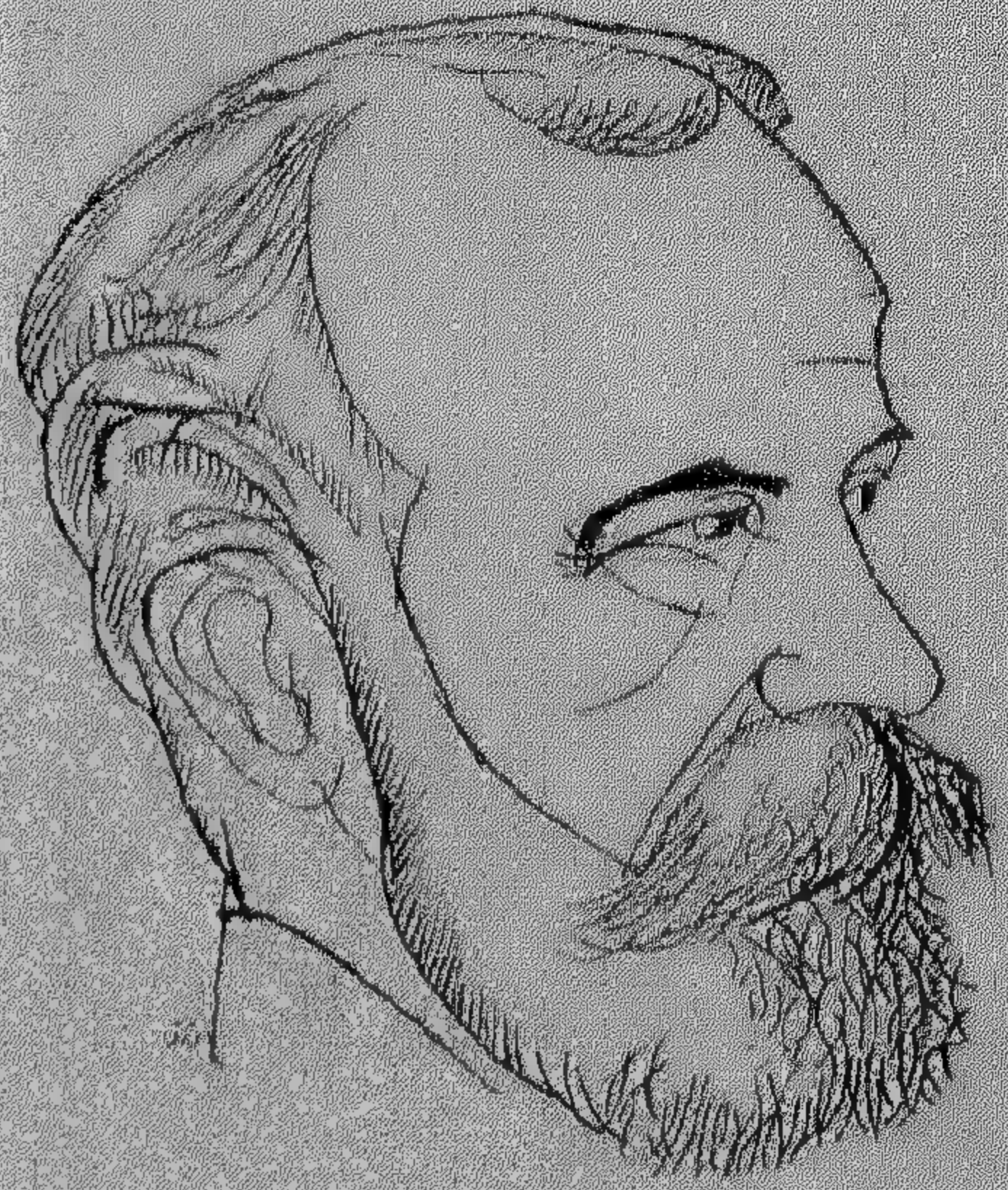
١ - ادعاء عدم وجود ايديولوجية واضحة القسّمات نطلق منها ونجتهد فى تطبيقاتها مع الالتزام بمبادئها .

٢ - مادامت الايديولوجية لم تتضح بعد فالخطر داهم من المذاهب الفلسفية .

٣ - غمز مضمير للتيار العربي الروحي في
فكرنا المعاصر .

١ - يتجلى هذا الادعاء في الفقرات التالية
التي وردت في المقال : « ... ولكنها في حاجة
الى مزيد من الحوار العميق والودى لاجلاء
وتحديد المزيد من الحقائق ، وبلورة ايدولوجية
واضحة المعالم للثورة تخدم تقدمها واستمرارها .
(ص ٥٣) - « ... خاصة وأن هدم الاقطاع
وقيمه في بلادنا لم يقترن بتبلور كاف للايدولوجية
الاشتراكية الثورية . » (ص ٦٢) - « ... كل
هذه فلسفات غير معزولة عن تيارات الفكر
العالمى ، ومن هنا فان بلورة فكر ثورى حقيقى
وايدولوجية علمية هي مهمة الساعة بلا شك ،
لسد الطريق على فلسفات الرجعية وأفكارها
المعادية » (ص ٦٢) .

وفي هذا الادعاء يكمن الخطر . وهو ادعاء
تلتقى عنده الشيوعية والرجعية على ما بينهما
من عداوة . وهذا الادعاء هو الذى ينبغى على
التقدميين الاشتراكيين المخلصين دحضه وردعه .
فلا مشاحة في أن ايدولوجيتنا قائمة بأصولها
في الميثاق ، وانما تفتح أبواب الاجتهاد في
التطبيقات وتعميق الفكر الثورى لالتماس الحلول
للعقبات والصعوبات التى تعوق تطبيق هذه
المبادئ والأصول . رأيت الى أن هذا الادعاء
الوارد في المقال يعزز الفرض الذى افترضناه
في أن ثمة « تعايشا سلميا » مع الميثاق ، وهذا
التعايش لا يمنع بالتالى من التسلل بالدس فيما
يشكك في وضوح المبادئ والمطالبة ببلورتها من
خلال الفكر الثورى (وهو في مفهوم الكاتب ،
الفكر الملتزم بالمقدمات والنتائج الماركسية دون
غيرها) . ومما يعزز فرض « التعايش السلمى »
قوله « ولكن القوى الاجتماعية الاساسية الثورية
في تحالف قوى الشعب العاملة تتفق حول مبادئ
وحقائق أساسية عن الثورة : حتمية الثورة
وحتمية الحل الاشتراكى ، ومفاهيم الاستغلال
والملكية والعلم والاشتراكية العلمية ، ومبادئ
الاقتصاد الاشتراكى ، ولكنها في حاجة دائما الى
مزيد من الحوار العميق والودى لاجلاء وتحديد
المزيد من الحقائق وبلورة ايدولوجية واضحة
المعالم للثورة تخدم تقدمها واستمرارها ، على



د . جيبس



ح . العقاد

ان هذا الحوار الودى شيء ، والصراع الضارى ضد الافكار والفلسفات المعادية التى تفرزها الطبقات المخلوعة شيء آخر . « ففصلا عن التشكيك فى وجود مبادئ لايدولوجية واضحة ، يذكر بعض هذه المبادئ من عنده ولا يعود بها الى مصدرها فى الميثاق ، غافلا تماما عن التنويه بتشبيثنا بالقيم النابعة من الايمان الدينى »

ان كل من يذهب الى أن ايدولوجيتنا غير متحددة وواضحة من حيث الأصول والمبادئ ، لا يستهدف الا بلبلة الخواطر والايهام ضمنا بأن اشتراكيثنا تشكل مرحلة على الطريق الى الماركسية . ومن هنا ينتقل الكاتب من العنصر الاول فى بناء مقاله الى العنصر الثانى ليتعقب المذاهب الفلسفية متمثلا فيها خطرا داهما على الفكر الثورى .

٢ - لايسعنا أن نوضح للقارىء مفاهيم الفلسفات التى انبرى لها الكاتب فى انفعال ذاتى محموم لم يعد يتسق مع زعمه فى صدر مقاله بأنه يحرص على العرض الموضوعى من خلال افكار أصحاب هذه الفلسفات . وانما يعيننا أن نبين خطأ الأساس الذى استند اليه الكاتب فى عرضه . فهو متشبع بالرأى الذاتى والانفعال الشخصى ومن هنا هجومه على الدكتور زكريا ابراهيم الذى توسل بالنهج العلمى والتزم بالتأريخ الموضوعى فى عرضه لتيارات الفكر الفلسفى فى عهد الثورة ، وهو ما أشرنا اليه من قبل .

وهو يدعونا الى الأخذ معه بمفهوم غريب للفلسفة وهى أنها على خلاف السياسة لا بد فيها من موقف واحد ، فاما حق واما باطل . وفى التسليم بذلك افتتأث فى تفسير الفكر الفلسفى ، فاذا صح أن حقائق العلم لا يختلف عليها اثنان ، فإن الفكر الفلسفى من حيث هو كذلك فكر مختلف ، فقد يشتد الصراع بين المفكرين حول مفهوم المنطق من حيث الصورة أو من حيث المادة وحول تفسير المعرفة هل تنبثق من التجربة أولا وبالذات أم أن هنالك مقولات عقلية أولية ، وحول الفضيلة على النمط السقراطى أو الواجب على الطراز الكانطى . . . وقد ينكر البعض الميتافيزيقا ويعتبرها خرافة وقد يتشبث البعض الآخر

بالابحاث الميتافيزيقية ويعتبرها دعامة وطيذة لا غنى عنها لكل حياة انسانية ، وكما يختلف المفكرون فى الفلسفة يختلف المتأدبون والمشتغلون بالفن . ومن هنا لا تستطيع أن تصمم تفكيرا فلسفيا بالرجعية أو تسمه بالتقدمية . وقد يختلف المفكرون والمتفلسفون والادباء والفنانون ويلتقون عند عقيدة سياسية واحدة ويكون منهم جميعا رغم اختلافهم وتعدد أنحاء النظر عندهم مواطنون صالحون يشيدون معا صرح مجتمهم ولا يألون جهدا فى تعزيز هذا الصرح . ومن هنا فان اشتراكيثنا بالمفهوم العلمى الانسانى الذى وضعناه تتيح للمفكرين أن يصلوا ويحاولوا فى مختلف مجالات الادب والفن والفلسفة سواء بسواء . ومن أخطر الخطر وصم كل من يابى الالتزام بالماركسية بأنه رجعى ، بينما الشئ على كل من يعتنقها بأنه تقدمى . نحن فى اشتراكيثنا لا نرضى عن هذا الحق الماركسى الذى يتلظى غيظا وكندا من المذاهب الفلسفية كلها دون ما استثناء .

ويرتب الكاتب على عرضه البرقى لمجموعة من المذاهب الفلسفية ما بين وضعية منطقية وبراجماتية ووجودية وواقعية حيادية - وهى كلها فى تصوره فلسفات الرجعية - أقول يرتب على هذا العرض حكما عاما غاية فى الغرابة : « الفلسفات الرجعية عموما ، وفلسفات الطبقات الرأسمالية الكبيرة والاحتكارية على وجه الخصوص فى عصرنا ، والوضعية على رأسها ، تضع هدفا أساسيا لها ، الفاء الصيرورة والتغير وتجميد الظواهر ، مهما تحدثت بعكس ذلك ، والقضاء على مفاهيم الضرورة وتزييف معنى النسبية لأنها فلسفات تدافع عن الجهمود وتعادى التغير والثورة . وتفزع من العلم بمفهومه الشامل لأنه يكشف عن حقيقة نظامها الاجتماعى وتناقضاته الداخلية وفساده وحتمية زواله كنظام استغلالى . فليتنبه اذن كل وطنى مخلص الى هذه المؤامرة الفلسفية التى تدبر فى الخفاء ! وليستعد كل منا للقضاء عليها فى مهدها . النجدة النجدة !! لقد اجتمع « راسل » و « وتجنشتين » مع « جيمس » و « ديوى » مع « سارتر » و « جابرييل مارسيل » و « كارل ياسبرز » مع « صمويل ألكسندر » . . . وبقيّة

الفلاسفة على اختلاف مذاهبهم أحياء وأمواتا
في مكان ما ، ليتأمرؤا على المجتمع الانساني ! ،

وتأسيسا على ما تقدم فكل من يشتغل
بالفلسفة ويكتب في هذه المذاهب « رجعي »
لا محالة وبخاصة اذا هاجم الماركسية . ومن
هنا حرص الكاتب على التركيز على الدكتور
زكي نجيب محمود . وتنكشف نية الكاتب حين
يلوح في سياق المناقشة بأن زكي نجيب جعل
« شغله الشاغل تنفيذ المادية الجدلية والتصدى
لتيار الماركسية » . هذا هو الذنب الذي لا
يفتفر ! أما الدكتور عبد الرحمن بدوي فمع
كونه ممثلا للاتجاه الوجودي الرجعي في نظر
الكاتب ، ويستمد جذور فلسفته في الأساس
من الفلسفة الالمانية الرجعية (ولا تنسى أن
« هيجل » علم هذه الفلسفة وأن « ماركس »
يناصبه العدا) . فهذا لا يعنى بالطبع انكار
الكاتب « للدور الرائد لاستاذنا عبد الرحمن
بدوي في خدمة الفكر الفلسفي عامة ونشر التراث
العربي (يقصد الاسلامي) على وجه الخصوص » .
والحكمان متناقضان اذ كيف يكون رائدا وهو
يدعو على حد قوله الى المذهب الوجودي « في
صورته الفردية والذاتية الصارخة ، ومعاداته
الصريحة للعقل ، ولكل ما هو عام واعترافيه
بالجزئي وحده ، فيسكن نفس القلعة التي تسكنها
المذاهب الوضعية الحديثة وان لم ينتم اليها ،
قلعة الرأسمالية المنهارة ... الخ » . هذا هو
العجب العجيب .

**فاذا علمنا أن الوجودية أشد عدا للماركسية
من الوضعية المنطقية ، فربما كان التفسير في
أن عبد الرحمن بدوي لم يجعل « شغله الشاغل »
تنفيذ المادية الجدلية والتصدى للماركسية »
كما فعل زكي نجيب محمود .**

أما البراجماتية فهي في نظر الكاتب فلسفة
تزييف العلم وتلفي العقل ! « فهي فلسفة الطبقات
الرأسمالية الكبيرة التي أصبحت تعادي العقل ،
والبراجماتية بالذات تعبير صريح ومصق من
الرأسمالية الامريكية لا تشوبه شوائب المذاهب
الاوربية التي تتأثر بدرجة أو بأخرى بفلسفات
الاقطاع ، وهو تعبير فج عن رغبتها في النجاح
وتحقيق السيطرة بأي وسيلة لا تثقلها قيمة من
القيم حتى ولو كانت اقطاعية » . الحق انني

أقر مع طول صحبتي لبعض الفلاسفة
البراجماتيين أنني عاجز تماما عن فهم هذه
الاحاجي والالغاز ، هل هذا كلام في السياسة
أم في العلم أم في الفلسفة أم هو دردشة في سوق
التضار ؟ وينطلق المفكر الهمام وقد تم له تقويض
البراجماتية ليتهاجم على مدرسة اسماعيل
القبايى التربوية . فهذه المدرسة مسئولة عن
ضعف التعليم ، وهو يدعو الثوريين الى
استئصال نفوذ هذه المدرسة الرجعية . أهكذا
تهدر الكرامات وتكال الاتهامات جزافا ودون
تمييز ؟

وصاحب المقال متململ لا يقر له قرار ،
ولا يحب أن تكون هنالك نظرة فلسفية لا في المنطق
ولا في المعرفة ولا في الميتافيزيقا ولا في الاخلاق ،
فكل المذاهب أقامها أصحابها للتزييف والتضليل ،
فاذا قامت دعوة جديدة الى الحياد الفلسفي ،
فان هذه الدعوة « تحمل كل قسمات فكرية
البرجوازية الوطنية ومثقفى البرجوازية الصغيرة
الخاضعين لنفوذها ، فهي تمقت الاستعمار
والاحتكار وتخشى الشعب ، تعادى الامبريالية
وترتعد من الاشتراكية ، فهي ضد الشرق وضد
الغرب ، ضد المادية وضد المثالية ، تجري وراء وهم
الحياد ولكنها لا ترقص سوى رقصة الطير
المذبوح وتقف بفكرها هذا احتياطيا للرجعية
» ولكن الدكتور يحيى هويدي صاحب هذه
الدعوة « الرجعية » أقل معاداة للجدلية من
الآخذين بالوضعية ، بل هو ينقد الوضعية في
كتابه « ما هو علم المنطق » والوضعية يمثلها
زكي نجيب محمود وهو عدو عات للماركسية
واذن فالكاتب يعود ويرضى لهذا السبب دون
غيره - ويرضى بقدر - عن يحيى هويدي .

**أظننا لسنا بحاجة بعد ذلك الى تأكيد تخطيط
كاتب المقال وان دفاعه بالتحقق الشخصي الى
اقصاه . وله العذر في هذا مادام كل من يشتغل
بالفلسفة لا يسبح بحمد الماركسية !**

٣ - وثمة تيار فكري مصرى اسلامي معاصر
له أثر عميق في التطوير الفكري في مجتمعنا أدبا
وفلسفة تتمثله - مع خلاف - بين هذه
الشخصيات عند جمال الدين الأفغانى ومحمد
عبدو والعقاد ولطفى السيد وطه حسين وعند

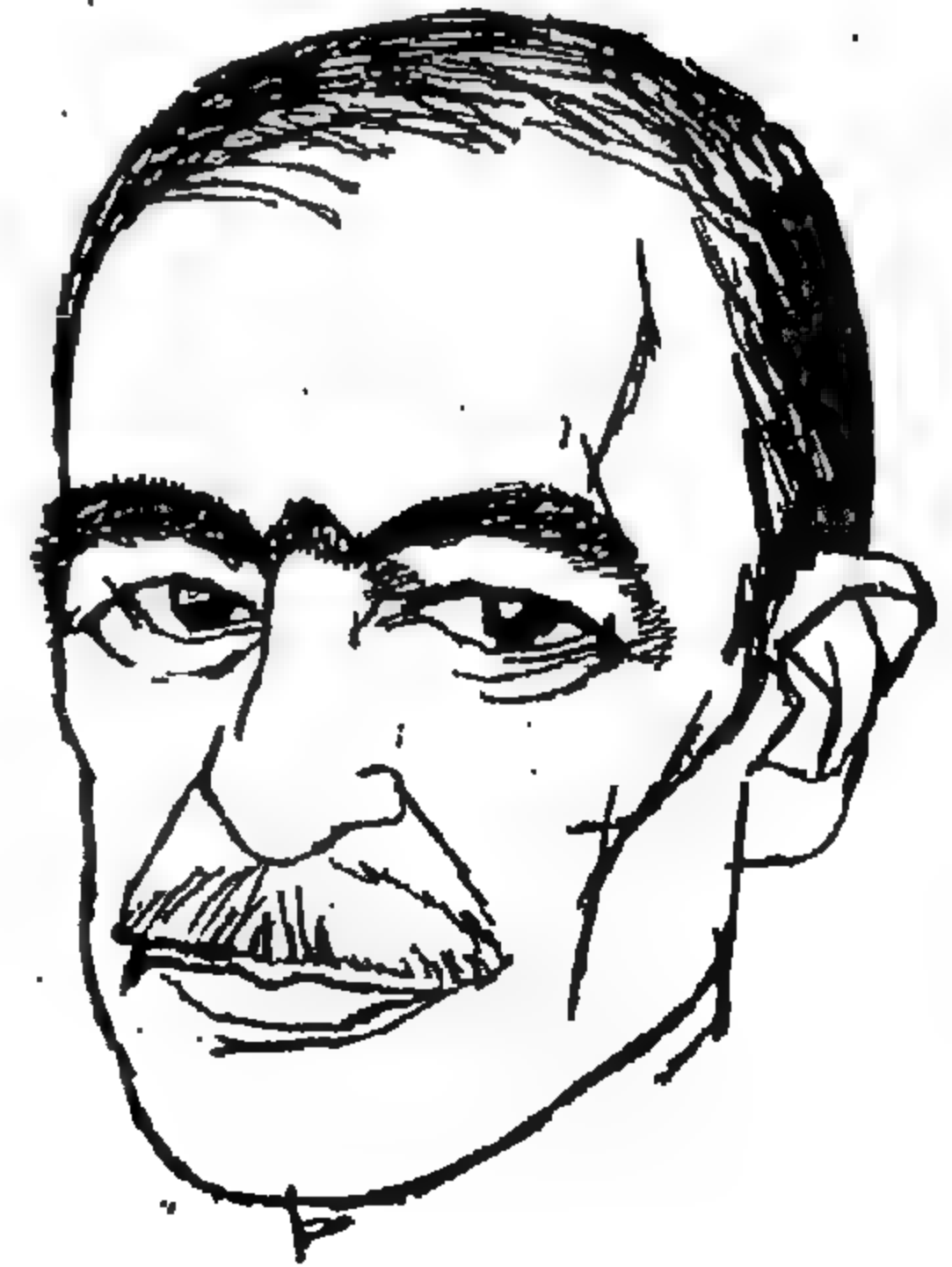
مصطفى عبدالرازق ومحمود الخضيرى ومصطفى حلمى ، وعند عثمان أمين فى دعوته الى الفلسفة الجوانية ، وهى فلسفة تقدم الروح على المادة وتعزى بالقيم الاخلاقية وبالكرامة الانسانية والعزة الوطنية . ولكن الكاتب يشوه هذه الصورة الجميلة لما يمكن أن نطلق عليه المدرسة الاسلامية المعاصرة فيغمزها غمزا رخيصا فى شخص أحد المفكرين العباقرة الذين نفخر بهم ونعتز بما خلف لنا من تراث فذ مهما اختلفت بصده الآراء ، وهو العقاد صاحب البعريات و « الانسان فى القرآن » والذي لا يعدو أن يكون فى نظر صاحب الفتاوى الفلسفية ، ممثلا « لفلسفة أقسام البرجوازية المرتبطة بالاستعمار

والفكر الغربى الرجعى » . ونحب أن نذكر القارئ بأن العقاد كان من المنادين بالماركسية ، وتلك كبيرة الكبائر .

وماذا بعد هذا ؟ ! ماذا بعد أن بين لنا الكاتب أننا فى حاجة الى ايدولوجية وأن المذهب الفلسفية رجعية وامبريالية ، وأحاط بالشبهة غمزا المفكرين الوطنيين المخلصين ، ماذا بعد هذا الا أن نمثل للمعلم الاشتراكي على الطريقة الماركسية حتى تنزاح عن كاهلنا وطأة «الرجعية» وينعم علينا بعد اختبار دقيق بوسام «التقدمية» . هداانا الله وهداه الى سواء السبيل .

محمد فتحى الشنيطى

علاء كينز الذى انتهى



ج ٢٠ كينز

الف « ليكتشمان » كتابا عن الاقتصادى البار « جون مينارد كينز » الشخصية الفذة التى شغلت أذهان الكثيرين ، والذي مسلم السياسيون بمكانته وأكد الصحفيون شهرته ، وما زال العلماء يدرسون نظرياته وأفكاره الاقتصادية التى كان لها أكبر الأثر فى القرن العشرين . وليكتشمان - رئيس قسم العلوم الاقتصادية فى جامعة نيويورك - يعتبر أول أمريكى يؤلف كتابا خاصا عن حياة « كينز » وأعماله وأثره فى زمننا المعاصر .

ولقد تكلم « ليكتشمان » عن العناصر الرئيسية التى أثرت فى تطور هذا العبقرى ، فذكر نشأته الكريمة ، وما حازه من انتصارات مبكرة فى جامعتي « ايتون » و « كامبردج » . كما أشار الى صداقاته مع « فريجينيا وولف » و « فورستر » ، وإلى مؤلفاته العديدة ذات الأثر الكبير فى الفكر الاقتصادى الحديث ، وعلى رأس ما قدم « كينز » تقف « النظرية العامة » التى صدرت عام ١٩٣٦ . وفيها يعلن « كينز » أن الدولة تستطيع أن تتحكم فى النورات الاقتصادية وأن تحل

مشكلات البطالة وتضخم السكان وذلك بمسح شامل للميزانية القومية وتنظيم بسيط للضرائب الحكومية ونسبة الفوائد والربح ، وخلاصة آراء كينز « أن الانسان يستطيع أن يتحكم فى حالته الاقتصادية » .

ومن آراء « جين بابتيست » - الاقتصادى الفرنسى الشهير - فى أوائل القرن التاسع عشر .. أن علوم الاقتصاد يجب أن تتحرك بدقة وحساسية شديدة لتواجه التدهور أو الارتفاع فى الأسعار ، فدخل الدولة يحدده الانتاج . وهذا الدخل ينفق بالتالى فى شراء ما يلزم المجتمع وفى الاستثمار . ولقد اعتنق الاقتصاديون رأى « بابتيست » هذا لأكثر من مائة عام على الرغم من أنه لم يقض على عدم استقرار الأحوال المالية . ظل قائما الى أن حطمه « كينز » برأى آخر وهو ضرورة تدخل الحكومة للقضاء على الأزمات المالية والا سيطر الاستهلاك مذبذبا نتيجة صرف الأجور وعدم استثمار المدخرات .

ولقد عرف « كينز » دائما بأنه المدافع عن الحرية الاقتصادية ، وأول من نادى بسياسة ضغط المصروفات أو رفع الضرائب فى أوقات تضخم الاستهلاك وزيادته .

المادية التاريخية

نظر

عند لأنجيه

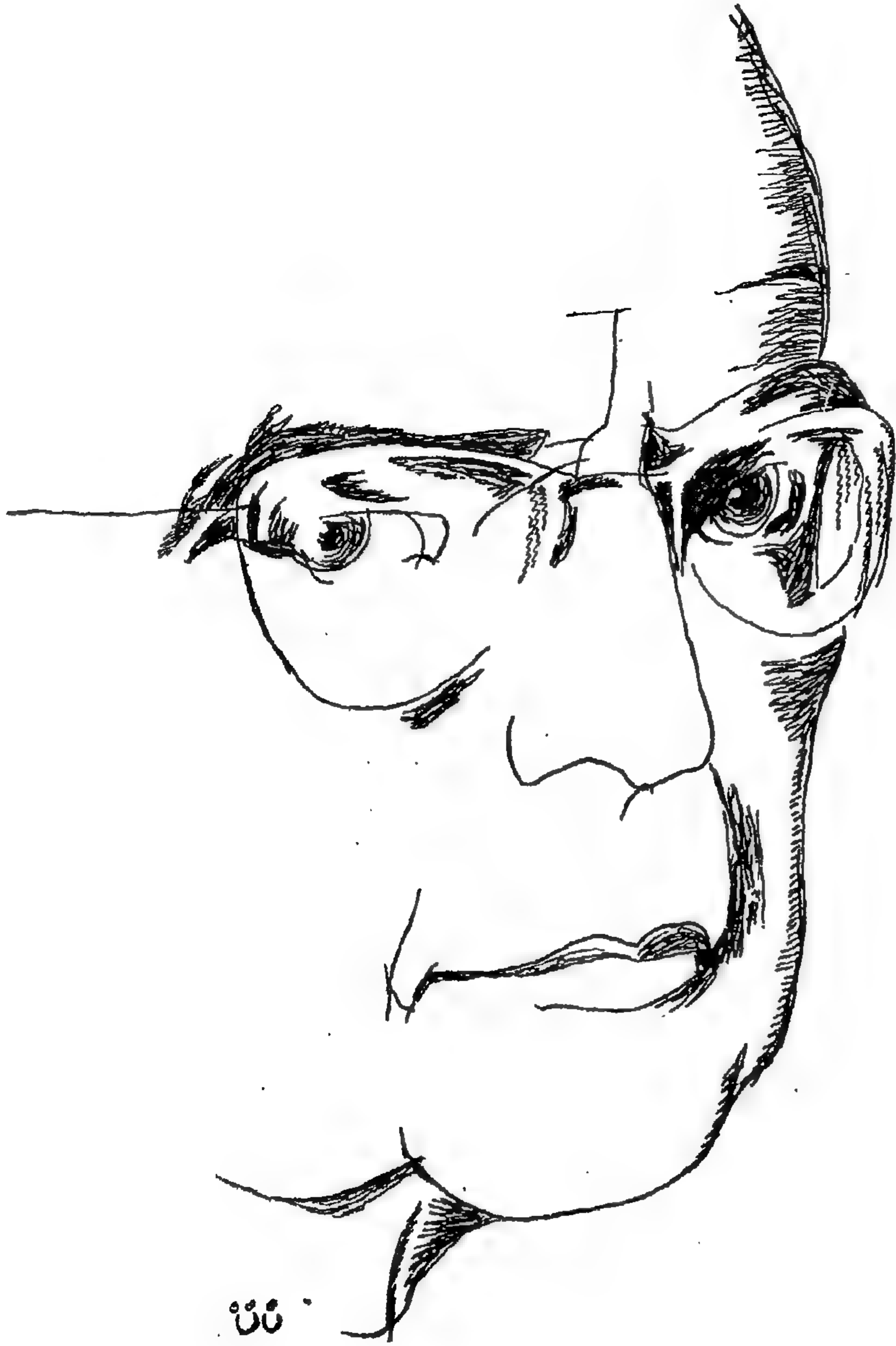
فؤاد محمد شسبل

فى أكتوبر سنة ١٩٦٤ ، توفى الأستاذ
أوسكار لأنجيه الذى يعتبر من ألمع فلاسفة
الاقتصاد الاشتراكى فى العصر الحديث . ولقد
سعدت عدة مرات بالاستماع الى محاضراته فى
مصر والخارج ، وبقراءة طائفة من مؤلفاته . ثم
التقيت به بوارسو خلال عامى ١٩٥٠ و ١٩٦٣ .
ولعل هذه العجالة التى أقدمها للقارىء ، تفى
بعض الشيء - بما أكنه من تقدير عظيم لهذا
المفكر الكبير الذى لا ينكر فضله وتأثيره على
الفكر الاشتراكى المعاصر .

● يرى أوسكار لأنجيه أن المادية
التاريخية تفسر تطور المجتمع
البشرى بأسره ، وينادى باستحالة
فصل المادية التاريخية عن الفلسفة
المادية ، وينبذ أى تفسير لفكرة
مادية التاريخ ، يقتصر على الاستعانة
بالعمل الاقتصادى وحده .

● فليست الافكار هى التى تهيم على
العالم وتحدد العلاقات الاقتصادية
الاجتماعية ، ولكن تاريخ الانسانية
هو الذى يعين تطور وسائل
الانتاج فتغيرها يؤدى الى تطور
الآراء .

● الثورة الاجتماعية هى اداة التخليص
من متناقضات الحياة الاجتماعية ،
ففى وسع الثورة الناجحة تجريد
الطبقة الميؤة فى المجتمع من
سيطرتها على وسائل الانتاج .



• • •

الشرقية • والتحق بجامعة بوزنان ثم بجامعة
كاراجوف • وبعد تخرجه ، عمل مساعدا للأستاذ
كريزانوفسكى أستاذ كرسى الاقتصاديات بهذه
الجامعة • وفى عام ١٩٢٧ ، أصبح عضوا بالحزب
الاشتراكي البولندى •

كانت باكورة انتاج لانجه العلمى ، دراسة
لتاريخ القانون فى القرون الوسطى ، نشرها
عام ١٩٢٥ ، ثم نشر رسالته للدكتوراه عن
الأزمات الاقتصادية فى بولندا • وتتابعت مقالاته

ولد أوسكار لانجه فى ٢٧ يوليه سنة ١٩٠٤ ،
وأصيب بالتدرب الرئوى فى صباه ، فأرسله
والداه الى احدى مناطق النمسا الجبلية ، حيث
أمضى سنوات الحرب العظمى الأولى • وبعدها
عاد الى وطنه والتحق بمدرسة ثانوية •

وأقبل - فى صدر شبابه - على قراءة المؤلفات
الاشتراكية لكارل ماركس وفردريك انجلز وكارل
كوتسكى • بالاضافة الى مؤلفات داروين
وايرنست هاكسل • واهتم بدراسة الموضوعات

المجلس الاقتصادي • وألقى عديداً من المحاضرات في بلدان كثيرة ، فزار القاهرة عام ١٩٦١ بدعوة من البنك المركزي وألقى محاضرات عن التنمية الاقتصادية والتعاون الدولي •

ويعتبر كتاب « الاقتصاد السياسي » أهم أعمال الأستاذ لانجه • وقد شرع في تأليفه عام ١٩٥٧ ، وسجل فيه آراءه الفلسفية وتجاربه العلمية • وقدر له أن يضم ثلاثة مجلدات :

بحث الأول : في علاقة الاقتصاد السياسي بالمادية التاريخية ، مشكلة القوانين الاقتصادية ، أسلوب الاقتصاد السياسي ، العلاقات بين النظريات الاقتصادية والحقائق العملية ، المضمون الاجتماعي لعلم الاقتصاد •

ويعالج الثاني : النظرية العامة لاعادة الانتاج ، تجميع رؤوس الأموال ، الاستثمار والتقدم الاقتصادي ، انتاج السلعة ، قانون القيمة وتكوين الفائض الاقتصادي وتوزيعه على بنود المؤسسات الاقتصادية والاجتماعية •

ويتخصص الثالث في : تحليل أوضاع النظم الرأسمالية والاشتراكية ، بحث مشكلات الترابط بين الرأسمالية والاشتراكية في العصر الحديث •

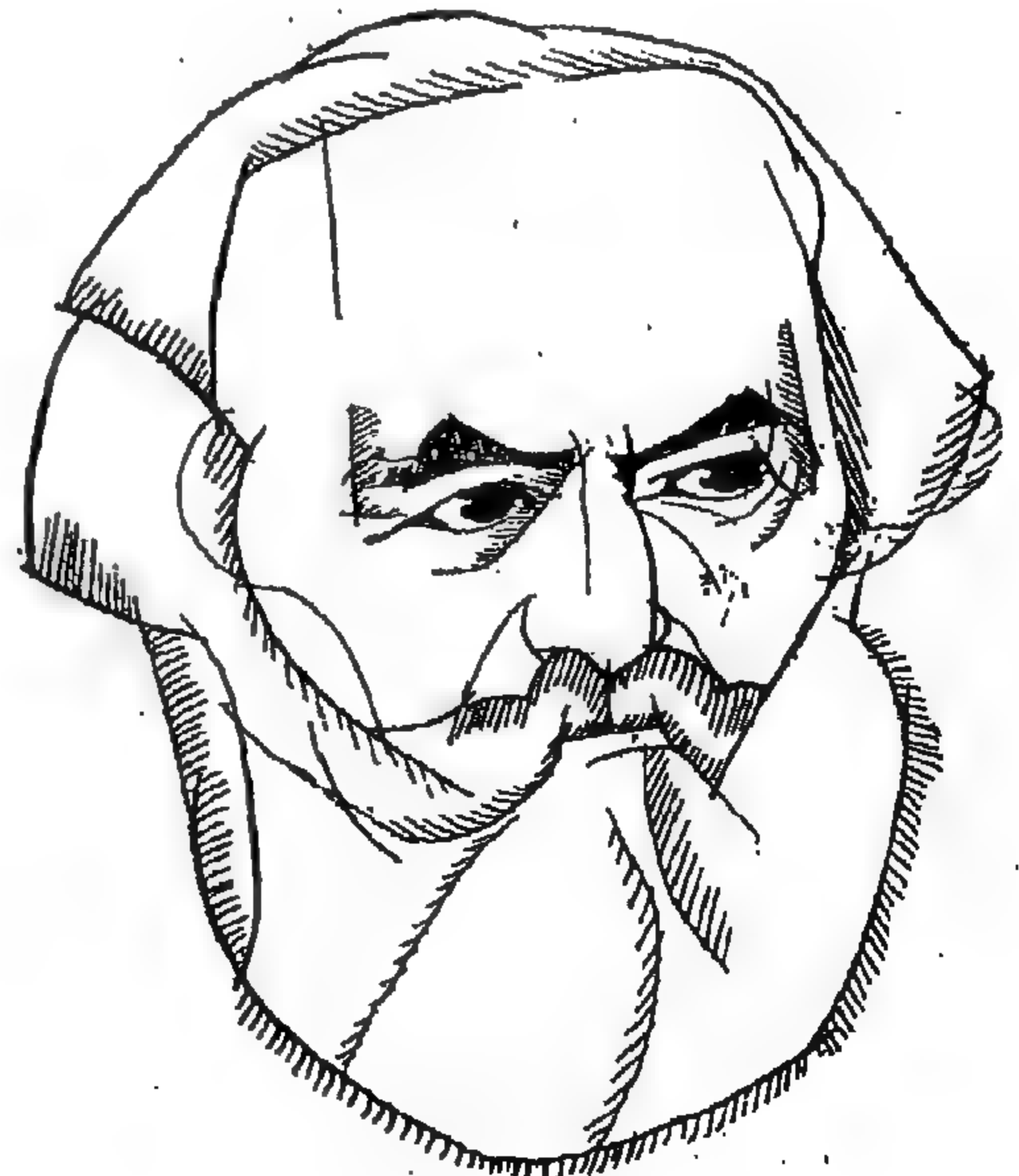
ونشر الجزء الأول عام ١٩٥٩ • وترجم الى عدة لغات منها الفرنسية والانجليزية واليابانية والأسبانية والألمانية • ولم يظهر المجلدان الأول والثاني • ولعل المؤلف قد أتم قدرا ضخما من الثاني •

ولم تنحصر ثقافة الأستاذ لانجه في المسائل الاقتصادية البحتة • إذ كان موسوعى الثقافة والى تعدد ألوان ثقافته يرد توفيقه كعالم اقتصادى وفيلسوف عظيم • فهو قد اعتنق طوال حياته فكرة أن العالم الاقتصادي يجب أن يحيط بالفلسفة والتاريخ والنظرية الاجتماعية والسياسية والرياضة والاحصاء والعلاقات الدولية والمشكلات الاجتماعية على اختلافها • وأن يلم بعلم النفس •

وترجع جذور التفكير العلمى لأوسكار لانجه ، الى مؤلفات ماركس وانجلز - أساسا • لكننا نلمح تأثر تفكيره الايديولوجى بآراء جمهرة من المفكرين الاشتراكيين نذكر من بينهم : كوتسكى

ودراساته • ثم تلقى من مؤسسة روكفلر الامريكية منحة لمدة عامين للدراسة في أميركا وانجلترا • وهناك نشر رسالتين بمجلة «الدراسات الاقتصادية» Review of Economic Studies • ولما تعذر عليه العمل الجامعى في بولندا ، هاجر الى الولايات المتحدة حيث عمل محاضرا بجامعة كاليفورنيا وستانفورد • ثم عين عام ١٩٣٩ أستاذا مساعدا للاقتصاديات بجامعة شيكاغو ، ثم رقى الى درجة الأستاذية • ونشر بأميركا طائفة من الدراسات أهمها كتابه المشهور « مرونة السعر والعمالة » الذى نشره عام ١٩٤٤ •

وعاد لانجه الى بولندا في صيف عام ١٩٤٥ • فعينه الحكومة البولندية سفيرا لها في الولايات المتحدة وعضوا بمجلس الأمن بالأمم المتحدة • وتميز بمناصرته لمبدأ التعايش السلمى ، ونزع السلاح وتحريم استخدام الأسلحة النووية ، وبمناداته بتعاون الأمم جميعها في سبيل رفاهية العالم الاقتصادية • وعين في نهاية عام ١٩٤٧ عضوا بالحزب الاشتراكي البولندى ، ثم انتخب عضوا باللجنة التنفيذية المركزية • وفى نهاية عام ١٩٥٥ ، انتخب عضوا بمجلس الدولة ثم نائبا لرئيسه منذ عام ١٩٥٧ • وقد شغل طوال السنوات ١٩٥٧/١٩٦٢ منصب رئيس



د • ماركس

Kautsky ومهرنج Mehring وهيلفردنج Hilferding من أساتذة المدرسة الماركسية الألمانية ، وبليخانوف Plekhanov من المدرسة الروسية القديمة ، ثم بوير Bauer وأدler من المدرسة النمساوية . وفوق هذا كله ، يأتي لينين الذى تأثر به لانجيه كثيرا .

وإذا كانت الموضوعات التى طرقها لانجيه إبان حياته قد تجاوزت المائة والعشرين فإن رسالته عن «المادية التاريخية» أعظمها بلا مراء . إذ جعلت منه قطبا من قطاب فلاسفة الاشتراكية

أساس فكرة المادية التاريخية

يعرف انجلز المادية الجدلية بأنها «علم القوانين العامة لحركة وارتقاء الطبيعة والمجتمع والفكرة» . ويقول عن المادية التاريخية بموضع آخر .

ان القوى الاجتماعية الفعالة تعمل تماما كالقوى الطبيعية : على غير هدى ، بقوة مدمرة ، طالما كنا لانفهمها ولانقدرها . ولكن طالما نفهمها ونترك فعلها واتجاهها وآثارها ، فإنه يتوقف علينا - وحدنا - إخضاعها لإرادتنا .

وبوساطتها نتوصل الى أغراضنا ... فإذا ما فهمت طبيعتها ، يمكن أن تتحول فى أيدي المنتجين الذين يعملون معا ، من سادة مرده الى خدم طيعين .

فالمادية التاريخية هى تفسير أحداث التاريخ وسير الاجيال ، من حروب ومجاعات ، وقيام دول وفنائها وارتفاع عروش وسقوطها . . وما الى ذلك تفسيرا يستند الى العوامل الاقتصادية . فليست الافكار هى التى تهيم على العالم وتحدد العلاقات الاقتصادية والاجتماعية ولكن تاريخ الإنسانية هو الذى يعين تطور وسائل الانتاج ، فتغيرها يؤدى الى تطور الآراء . وأى نظام يجب بالضرورة ويمقتضى نموه - أن يصل الى نقيضه . ولهذا فإن الرأسمالية - فى طريق تطورها - تبرز حتما . قوى اجتماعية واقتصادية تعمل على انهيارها .

وانه وإن آمن فلاسفة الاشتراكية بأثر الأحوال الجغرافية من طبيعية وبشرية فى ارتقاء المجتمع ،

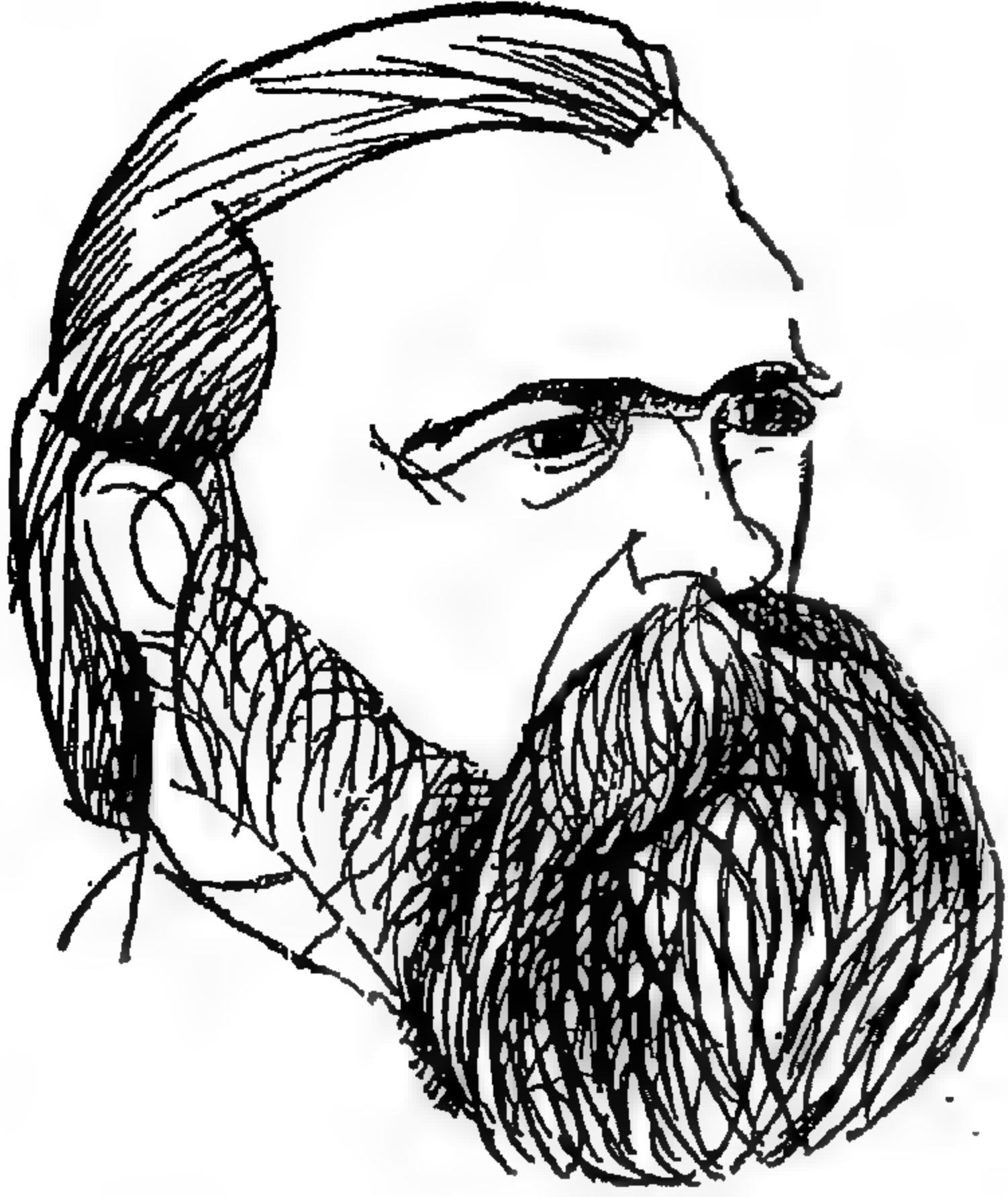
الا أنهم لا يعتبرونها العامل الحاسم فى تكييف المجتمع وارتقائه . فالعامل الحاسم عندهم هو طريقة الحصول على مقومات الحياة الضرورية البشرية ، أى أسلوب انتاج القيم المادية التى لاغنى عنها لحياة المجتمع وارتقائه . وانتاج مقومات الحياة هذه ، يتطلب حصول المنتجين من الأفراد على الأدوات اللازمة لانتاجها . والمنتجون وأدوات الانتاج - فضلا عن الخبرة الانتاجية والمهارة فى العمل - تكون جميعها ما يعرف عند فلاسفة الاشتراكية بـ « قوى المجتمع الانتاجية » . وتلك هى أحد جانبي الانتاج الذى يمثل علاقة الأفراد بالاشياء ويقوى الطبيعة التى يستخدمونها فى انتاج القيم المادية . أما الجانب الآخر للانتاج وأسلوبه ، فهو علاقة الأفراد بعضهم ببعض خلال عملية الانتاج . فالتناس ينتجون - لا كأفراد منعزلين - ولكن كأفراد أعضاء فى جماعة . وفى غضون عملية الانتاج ، يتصل بعضهم ببعض على شكل من الأشكال ، سواء عن طريق التعاون أو المساعدة المتبادلة ، أو عن طريق إخضاع بعض الأفراد لغيرهم واستخدامهم فى الانتاج .

اتجاهات لانجيه فى شرح المادية التاريخية

يرى أوسكار لانجيه أن المادية التاريخية تفسر تطور المجتمع البشرى بأسره . وينادى باستحالة فصل المادية التاريخية عن الفلسفة المادية (أى المنطق الجدلى) وينبذ أى تفسير لفكرة مادية التاريخ ، يقتصر على الاستعانة بالعامل الاقتصادى وحده . فيقرر مايلى :

« مصداقا للمادية التاريخية ، لا يكمن الباعث الرئيسى الحاسم للتقدم الاجتماعى ، فى العلاقات الاقتصادية ، أو حتى فى ذلك الجانب من العلاقات الاقتصادية الذى يكون علاقات الانتاج . فمدام الباعث الرئيسى فى التقدم الاجتماعى ، عملية تفاعل - أساسها المنطق الجدلى - بين الإنسان وبيئته المادية . وما عليه التفاعل هذه ، الا تطور قوى الانتاج الاجتماعية ، وتعنى - فى حقيقة الأمر - تفسيرا ماديا للتاريخ » .

وتتولد المادية التاريخية - فى رأى الأستاذ



ف . انجلز

البشرية « هي التي توجد وسائط الانتاج وتبتكر الأساليب الفنية لاستخدامها ، في حين ترتقى الكفايات البشرية في غضون تولى الأفراد عملية انتاج الأشياء وفي ابان استخدامهما لوسائل الانتاج .

والانتاج اجتماعي بأصله . ففي سياق العمل ، لا يقتصر الحال بالناس على اجراء ضرب من التبادل مع الطبيعة ، يتبدى في قوى الانتاج الاجتماعية . فهم يتعاونون فيقيمون علاقات محددة ، أحدهم مع الآخر . وتتطابق علاقات الانتاج هذه مع متطلبات التعاون ووفقا لمقتضيات تقسيم العمل . ويتوقف تقسيم العمل - بدوره - على المرحلة التي يبلغها التطور التاريخي لقوى الانتاج الاجتماعية ، ابان وقت معلوم . وتؤلف علاقات الانتاج وعلاقات التوزيع ، معا - عند لانجه - نوعا من العلاقات الاقتصادية . وتتميز العلاقات الاقتصادية - بصفة خاصة - بقدرتها على التعبير الصادق عن العلاقات بين الفرد والفرد ، عن طريق الأشياء . وتؤلف الأشياء والأجسام المادية ، رباطا اجتماعيا - ملزما - بين الأفراد .

ويفرق لانجه بين علاقات الانتاج وعلاقات التوزيع على النسق التالي :

فأولا - خلال عملية الانتاج - تتضح علاقات

لأنجه - من خلال النظرة المادية للعالم . ولا يقصد بالمادية التاريخية مادية ساذجة ميتافيزيقية . ولكن مادية جدلية تراعى دور الانسان الفعال في معرفة كنه العالم المادي وكما تقدر رسالته في تغيير أوضاعه . ولن تتأتى معالجة التفسير المادي للتاريخ بمعزل عن العالم الذي تولدت عنه - المادة . وعنده أن التفاعل بين الانسان والبيئة المادية ، يتجلى في ارتقاء قوى الانتاج ، وما مناحى النشاط البشري الا جانب من أوجه العالم الحقيقي الموضوعي القائم بالفعل . وينزع هذا النشاط البشري الى تغيير معالم العالم - الموضوعي - وتكييفها وفقا لاحتياجاته .

وظاهر مما تقدم ، اتفاق وجهة نظر الاستاذ لانجه عن المادية التاريخية مع وجهة نظر الماركسيين القدامى بشأنها . وذلك من ناحية اعتبارها نظرية جدلية عامة للتقدم الاجتماعي ، وانها جوهر التحليل العلمي لارتقاء المجتمعات البشرية ، ومنهاج اساسي لا بد من توافره لدراسة جوانب الحياة الاجتماعية على اختلافها .

تحليل لانجه لفلسفة المادية التاريخية

يبدأ الاستاذ لانجه تحليله من الفكرة القائلة بوجود تأثير متبادل بين الانسان والطبيعة ، ويعتبر هذا التفاعل بينهما ظاهرة مميزة للنوع البشري . وفي سياق عملية « التفاعل » هذه ، تنبعث ضروب من الفعل وتتكرر ، فيسبغ عليها تكرارها نوعا من الدوام . بالإضافة الى كونها (أى ضروب الفعل) ديناميكية الطابع ، بمعنى انها تحدث الحركة والتبادل بفضل العلاقة المتصلة بين الانسان والطبيعة في عملية الحياة وهي أصيلة في النوع البشري .

ويعرف لانجه القوى الاجتماعية المنتجة بأنها مجموعة تلك العوامل المتشابكة التي تحدد طاقة العمل الانتاجية ابان مرحلة معينة من مراحل ارتقاء المجتمع . وتعتبر - أى القوى الاجتماعية المنتجة - عن الطاقة الانتاجية المتاحة للمجتمع . ونجد انه يفرق بين القوى الانتاجية المادية، والجهود الانتاجية البشرية ويرتبط أحدهما بالآخر ارتباطا وثيقا . ذلك لأن « الكائنات

الفرد بالشئ - فى العلاقة بين العمل المبذول
وكمية السلع الناتجة أى طاقة العمل الانتاجية .

وثانيا - خلال عملية التوزيع - تبدو علاقات
الفرد بالشئ - فى العلاقة بين الاحتياجات
البشرية وشئ السلع ، أى المنفعة .

ويتطلب الانتاج : التعاون ، وتقسيم العمل .
كما أنه يستلزم نوعا من الادارة ، أيا ما تكون
الأوضاع التى تتخذها .

فى المجتمعات التى يحكمها التطاحن الطبقي،
تتحول الادارة الى سلاح يشهره مالكو وسائل
الانتاج ، لاستغلال العاملين .

أما فى المجتمعات الاشتراكية ، فتتلور غاية
الادارة فى تنسيق علاقات الانتاج - وأساسها
هنا التعاون - وتوجيهها لكفالة الهناءة للمجتمع
بأسره .

ويعرف لانجه الملكية بأنها حيازة وسائل
الانتاج التى يسلم بها أفراد المجتمع . والملكية
تحميها قواعد اجتماعية - على شكل قوانين
وعادات مرعية - يتفق المجتمع على توقيرها ،
وتصونها عقوبات على منتهكى حرمة هذه القواعد
الاجتماعية . وتشكل الملكية ما يطلق عليه
لانجه « المبدأ التنظيمى » لعلاقات الانتاج وعلاقات
التوزيع فى جملتها . ويستتبع هذا الرأى ،
وجوب تبويب العلاقات الاقتصادية طبقا لنوع
ملكية وسائل الانتاج .

وملكية وسائل الانتاج - عند لانجه - اما أن
تكون : اشتراكية ، أو خاصة ، أو تعاونية .
وقد يمتلك الأفراد الملكية الخاصة أو تخول الملكية
لجماعات من الناس (كما فى الشركات على
اختلاف أنواعها) . والملكية التعاونية ضرب من
الملكية يقع بين الملكية الاشتراكية والملكية
الخاصة .

ويحذو الأستاذ لانجه حذو ماركس ومريديه
فى تقسيم الانتاج الى خمسة أطوار تتطابق - بوجه

التقريب - مع تطور البشرية التاريخي
وهذا ما يبسطه ماركس على النحو التالى :

الاول - علاقات الانتاج فى الجماعات البدائية -
وأساسها تملك الجماعة وسائل الانتاج . وهذا
يتفق مع طابع القوى الانتاجية فى ذلك العصر :
الادوات الحجرية ثم القوس والسهم . فقصور هذه
الادوات ، يرغم الافراد على التجمع والاتحاد لمغالبة
قوى الطبيعة ولقد استتبع العمل المشترك
الملكية المشتركة لادوات الانتاج . فلم يعرف
هذا العهد الملكية الخاصة لادوات الانتاج ، ولم
يك ثمة استغلال الفرد للفرد ، ولم تك هناك
طبقات .

الثانى - علاقات الانتاج فى نظام الرق -
وأساسها امتلاك صاحب الرقيق لادوات الانتاج ،
كما يمتلك كذلك العامل المنتج ممتلكات الرقيق .
وتتفق علاقات الانتاج هذه - فى جوهرها - مع
حالة القوى الانتاجية فى ذلك العصر . فعوضا عن
الادوات الصخرية ، تستخدم الادوات المعدنية ،
ويبدأ تقسيم العمل بين فروع الانتاج ، ويبدأ
تبادل السلع بين الافراد والجماعات ، وتتجمع
الثروة فى أيد قليلة من الناس . ويتلو هذا
استحواذ اقلية على ادوات الانتاج . وتظهر
بواذر اخضاع الاغلبية لسيطرة الاقلية . وتختفى
ملكية الجماعة لوسائل الانتاج واشتراكها فى
اجتناء ثمرات العمل ، ويحل محلها الملكية الخاصة .
وينشأ اصطلاح الغنى والفقر ، ويبرز الى الوجود
صراع طبقي هائل بين المستغلين والمستغلين .

الثالث - علاقات الانتاج فى النظام الاقطاعى -
وأساسها تملك النبيل الاقطاعى وسائل الانتاج
وان كان لا يملك العمل نفسه على النحو المعروف
فى عهد الرق . والى جانب الملكية الاقطاعية ، نجد
الملكية الخاصة تتمثل فى امتلاك الفلاح والصانع
اليدوى لمشروعه الخاص الذى يعمل فيه بنفسه .

الرابع - علاقات الانتاج فى النظام الرأسمالى -
وأساسها تملك الرأسمالى وسائل الانتاج ، ولكنه
لا يمتلك العامل . ولكن امتلاك الرأسمالى لوسائل

الانتاج ، وحرمان العامل منها ، يدفع العامل الى بيع عمله اليه وتحمل مشاق الاستغلال . ونجد مكان المصانع اليدوية ، المصانع الآلية الهائلة ، ومكان طرائق الانتاج الساذجة ، تنظيماً حديثاً .

الخامس - علاقات الانتاج في النظام الاشتراكي - أساسها الملكية المشتركة لادوات الانتاج ، وتوزيع الانتاج طبقاً للعمل المنجز . وهنا يختفى الاستغلال

ولكن الاستاذ لانجه يبدى الملاحظات التالية :

الاولى - وجود مراحل انتقالية بين طور الانتاج وعصور التاريخ البشرى .

الثانية - لاتعنى غلبة اسلوب معين للانتاج ، أبعاد مخلفات الاساليب السابقة كلية ، او الاشكال الاولى لاساليب الانتاج الجديدة .

الثالثة - هناك اسلوب للانتاج يتمثل في انتاج السلعة على نطاق ضيق ، لم تفيض له الغلبة ولم يحظ بالانتشار الواسع . لكنه لايزال قائماً بمناطق متعددة من العالم .

واساليب الانتاج قد تكون عدائية ، او غير عدائية :

١ - يعتبر اسلوب الانتاج غير عدائي في الجماعة البدائية وفي ظل الاشتراكية . فالملكية الاشتراكية لوسائل الانتاج (او وسائله) هي الغالبة في الحالتين .

٢ - واسلوب الانتاج غير عدائي ان شاعت في المجتمع طريقة الانتاج على نطاق صغير .

٣ - يعتبر اسلوب الانتاج عدائياً في احوال الرق ، الاقطاع ، الرأسمالية . اذ تغدو ملكية وسائل الانتاج امتيازاً (او احتكاراً) لقسم من المجتمع فقط . وينبنى على هذا الاحتكار لوسائل الانتاج ، انقسام المجتمع الى طبقة مستغلة قوامها مالكو وسائل الانتاج ، وطبقة أخرى مستغلة تتألف من المجردين من ملكية وسائل الانتاج .

ويسلم لانجه بوجود علاقات اجتماعية أخرى في

الحياة ، غير العلاقات الاقتصادية . ويسرد منها العلاقات : الخلقية ، السياسية ، القانونية ... الخ . وتتسم هذه العلاقات - لديه - بكونها وجدانية دائماً ، بينما أن العلاقات الاقتصادية وجدانية في بعض الاحيان دون البعض الآخر . ويعتبر الآراء الاجتماعية ، الصورة المترتبة - ترابطاً ذهنياً - لدراية الناس وتقديرهم للعلاقات الاجتماعية .

ضرورة الثورة الاجتماعية

يعرج لانجه في ختام بحثه في المادية التاريخية على موضوع « ارتقاء المجتمع البشرى » . فيقسمه الى ثلاثة مناهج يحكمها المنطق الجدلي :

الاول - ويتجلى في استمرار انبعاث التناقضات في خلال عملية التفاعل بين الانسان والطبيعة . ويزول التناقض بحدوث تغير في القوى الانتاجية .

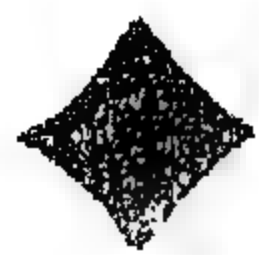
الثاني - مداره ظهور تناقض بين القوى الانتاجية الجديدة وعلاقات الانتاج القديمة . ويعمل هذا التناقض - في بداية اذمر - على تعويق سير قوى الانتاج . لكنه يزول وقتما يتم التوفيق بين علاقات الانتاج والقوى الانتاجية الجديدة .

الثالث - ينشأ بانبعاث تناقض بين علاقات الانتاج الجديدة (اي القاعدة الاقتصادية الجديدة) والآراء الاجتماعية القديمة . ويعرقل هذا التناقض نشوء قاعدة اقتصادية جديدة ونموها . لكنه ينقضى وقتما يتم تعديل الآراء الاجتماعية وتقويمها .

ويجد لانجه في الثورة الاجتماعية أداة التخلص من متناقضات الحياة الاجتماعية . ففي وسع الثورة الناجحة تجريد الطبقة المهيمنة في المجتمع من سيطرتها على وسائل الانتاج . ويتم تغيير ملامح المجتمع ، اما : باستخدام العنف ، او عن طريق التحول التدريجي . لكن الاستاذ لانجه يحتم حرمان الطبقة الرجعية من اسباب قوتها - بصورة او باخرى - ليتمكن المجتمع من سلوك طريق التقدم في يسر وسهولة .

فؤاد محمد شبل

فكر اشتراكي



الاشتراكية
العربية

و

الاشتراكية
العالمية

دكتور يحيى الجمل



● أن الانسانية واحدة في جوهرها ومن هنا كانت الاشتراكية واحدة في جوهرها ، ولكن الانسان اذ ينتمى الى الانسانية في عمومها ينتمى أيضا على نحو أكثر تحديدا وتخصيصا الى أمة معينة والانسان العربي ينتمى الى الأمة العربية .

● اننا نقصد بالاشتراكية العربية ذلك الأساس الفكرى الذى يجعل البعد القومى بعدا أساسيا من أبعاد الحياة والتاريخ ، والذى يستهدف إقامة الاشتراكية على نطاق الوطن العربى كله لا على نطاق جزء من أجزائه .

ظهرت في الآونة الأخيرة بعض الاتجاهات الفكرية التى تحاول أن تضع الاشتراكية العلمية وكأنها نقيض للاشتراكية العربية أو تضع القضية على نحو آخر فترى أن من يقولون باشتراكية عربية يقفون موقفا مناقضا للاشتراكية العلمية . واعتقادى المخلص أن الذين يذهبون هذا المذهب لا يخدمون قضية الاشتراكية فى الوطن العربى بقدر ما يسيئون اليها .

وقد يكون السبب المباشر لكتابة هذا المقال هو ماطلعت علينا به مجلة « الطليعة » فى عددها الصادر أول أكتوبر عام ١٩٦٦ من مقال للدكتور قواد مرسى ذهب فيه هذا المذهب وصور الذين يقولون بالاشتراكية العربية تصويرا يجعلهم وكأنهم يقفون موقفا غير علمى .

والواقع أننى لا أجد سببا علميا لافتعال مثل هذه الخصومة فى وقت يحتاج فيه الاشتراكيون جميعا أن يقفوا موقفا صلبا أمام التيارات الرجعية التى تحاول بشراسة أن تشد الوطن العربى كله - ونحن فى القلب منه - الى الورا .

ومادامت القضية قد أثرت ومادام قد أريد من أثارها أن يطعن الاتجاه الاشتراكى الذى لا يقصر الفكر الاشتراكى كله على نظرية معينة هى النظرية الماركسية فان توضيح القضية توضيحا علميا هادئا أصبح أمرا واجبا .

وأظن أن معالجة القضية تصبح سهلة اذا نحن اتفقنا على بعض المقدمات الأساسية .

أول هذه المقدمات أن جوهر الاشتراكية الذى يتمثل فى إلغاء استغلال الانسان للانسان وما يقوم عليه هذا الجوهر من دعائمين أساسيتين هما أن يكون العمل هو المعيار الأساسى للتوزيع وما ينتج عن ذلك ضرورة وحتما من أن تكون الملكية العامة لوسائل الإنتاج الأساسية والرئيسية هى الأصل

فى الهيكل الاقتصادى - هذا الجوهر واحد لا خلاف عليه بين الاشتراكيين جميعا وان تعددت مدارسهم .

فالذى يقول بأباحة استغلال الانسان للانسان فى صوره من المصور يخرج عن منطيقته الاشتراكيين ، والذى يرى معيارا أساسيا للتوزيع غير العمل أو يرى أن تكون الملكية الخاصة هى أساس البنيان الاقتصادى لا يكون اشتراكيا بيقين .

على هذا الجوهر يلتقى الاشتراكيون جميعا بغير خلاف . فد لا يقفون عند هذا الحد وقد يذهب بعضهم بعده ، ولكنهم جميعا تجمع بينهم ارضية مشتركة تتمثل فى هذا الجوهر .

أظن أن هذه مقدمة لا خلاف عليها . والاشتراكيون العرب يلتقون مع غيرهم من مدارس الفكر الاشتراكى حول هذا الجوهر . والذى لا يؤمن بهذا الجوهر لا يجوز وصفه بأنه اشتراكى على الإطلاق عربيا كان أو غير عربى .

ومن هنا جاز لنا أن نقول ان هذا الجوهر يمثل الارضية الواحدة التى يقف عليها الاشتراكيون جميعا ، والتى تفرض بينهم نوعا من الوحدة فى مواجهة كل الدين يستغلون الانسان أو يرضون باستغلاله .

وبالنسبة لهذا الجوهر - فى تقديرى - لا تمييز بين الاشتراكيين .

هم اشتراكيون بغير وصف الا وصف كونهم ينتمون الى بنى الانسان أيا كان موقع هذا الانسان من الكوكب الذى نعيش عليه . لا تمييز بالنسبة لهذا الجوهر بين اشتراكى عربى واشتراكى صينى واشتراكى غانى .

كذلك فانه بالنسبة لهذا الجوهر يلتقى الاشتراكى الماركسى والاشتراكى الغابى والاشتراكيون جميعا أيا كانت مدارسهم الفكرية ، وقد تنوعت هذه المدارس وتعددت خاصة فى الآونة الأخيرة ومع ذلك فلا خلاف بين هذه المدارس جميعا على هذا الجوهر الواحد للاشتراكية .

وبعد أن يلتقى الاشتراكيون على هذا الجوهر الذى ينتسبون جميعا اليه يجدون أنفسهم بحكم الواقع الذى يختلف من مكان الى مكان ومن زمان الى زمان ومن مجموعة من الناس الى مجموعة أخرى - يجدون أنفسهم بحكم ذلك كله يتخذون أسسا متغايرة ويسلكون طرقا ليست متطابقة - وان لم تكن متناقضة - ويبنون تجارب متعددة تلتقى على أمور وتفرق على أمور وتنتهى دائما - ان صح الطريق - الى إلغاء استغلال الانسان للانسان ،

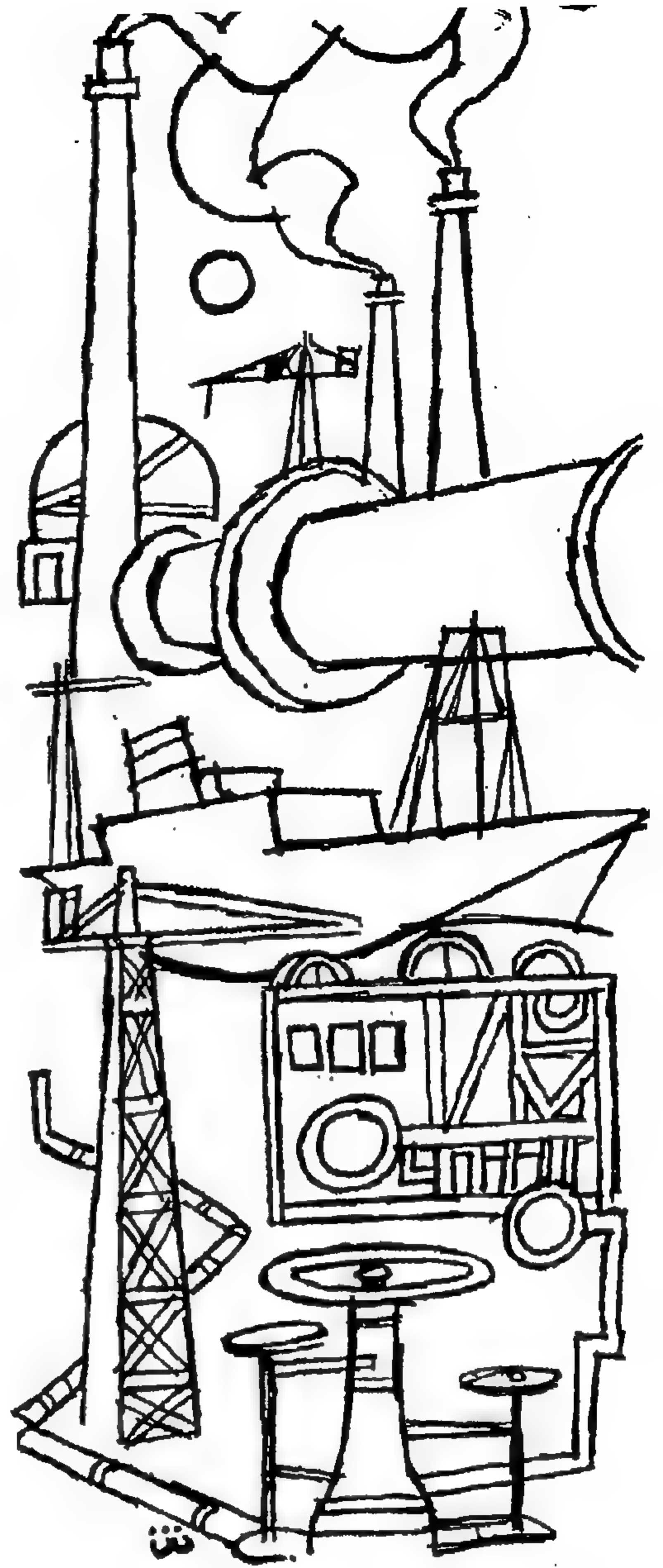
لا مبرر لهذه الخصومة - المفتعلة - بين من يلتقون عند وحدة الجوهر .

ولكن معنى هذا - من ناحية أخرى - أن الاشتراكيين العرب - وأن الاشتراكية العربية - مع إيمانها بوحدة الجوهر الاشتراكي - وهذا ما نحصر على تأكيده - تجد نفسها بحكم الواقع المحي في موقف خاص بها وهذا الموقف يفرض نفسه على صورة المشاكل وعلى طريقة حلها ، بل وهذا هو المهم تجد نفسها وهي تواجه مشاكل الإنسان العربي بكل تراثه الحضاري وبكل عناصر قوميته هو الذي يمثل نقطة الانطلاق بالنسبة لها .

إن الإنسانية واحدة في جوهرها ومن هنا كانت الاشتراكية واحدة في جوهرها . . ولكن الإنسان إذ ينتهي إلى الإنسانية في عمومها ينتهي أيضا على نحو أكثر تحديدا وتخصيصا إلى أمة معينة . والإنسان العربي ينتهي إلى الأمة العربية . وهذه الأمة لم تعد في حاجة إلى أن تثبت حقيقة الوحدة بين شعوبها . لقد تجاوزت الوحدة هذه المرحلة وأصبحت حقيقة الوجود العربي ذاته « على حد تعبير الميثاق » .

الإنسان العربي إذن - الذي ينتهي إلى أمة بعينها هي الأمة العربية ذات الأساس القومي العربي - له - إلى جوار كونه إنسانا - مقومات وخصائص تتعلق به بوصف كونه عربيا . ولما كان هذا الإنسان العربي ذو المقومات والخصائص المتعلقة به بوصف كونه عربيا هو الذي يمثل نقطة الانطلاق بالنسبة للاشتراكية التي نؤمن بها وندعو إليها ونعمل على بنائها فإن هذه الاشتراكية لابد وأن تكون مقوماتها وخصائصها المتعلقة بها هي صدى تلك المقومات والخصائص المتعلقة بالإنسان العربي نفسه . ومن هنا يجوز أن نسمى تلك الاشتراكية « اشتراكية عربية » . وهذا التحليل الذي نعتقد بسلامته يؤدي بالضرورة إلى أن نقول إن من الخصائص الأساسية للاشتراكية العربية أنها ترى في الوجود القومي أساسا جوهريا من الأسس التي ينظر بها إلى التاريخ الإنساني .

هناك اشتراكات ترفض الوطن والقومية ولا ترى فيهما إلا حيلة برجوازية . هكذا في الكتب والنظريات على خلاف كل ما أثبتته ويثبتته الواقع حتى لدى المؤمنين بمثل تلك النظريات .



أو إلى محاولة هذا الإلغاء بشتى صورته وأشكاله . ومن هنا يجوز أن يرد الوصف على الاشتراكيين وعلى الاشتراكيات أو على التجارب الاشتراكية المختلفة .

من هنا يجوز أن يقال اشتراكي سوفييتي أو اشتراكي صيني أفريقي . ومن هنا أيضا يجوز أن يقال اشتراكي عربي .

وإذا جاز أن يقال اشتراكي عربي فقد جاز أن يقال « اشتراكية عربية » .

ولكن ما معنى هذا ؟ ما معنى القول بوجود اشتراكيين عرب وبوجود اشتراكية عربية ؟

ليس معنى ذلك بيقين افتعال خصومة بين الاشتراكية العربية وغيرها من التيارات الاشتراكية أو غيرها من النظريات والتجارب الاشتراكية . إذ

ولكن الاشتراكية العربية لا ترفض الوطن ولا أساسه القومي بل هي ترى في القومية أساسا حقيقيا صلبا من الأسس التي يصح أن ينظر من خلالها الى التاريخ الانساني عبر سيرته الطويلة. وإذا كان الواقع الحي يثبت صحة مذهب اليه الاشتراكية العربية في نظرتها للوجود القومي فان التاريخ - علميا - يثبت صحة هذه النظرية ويؤكدها .

ان الانسان ما وجد الا في مجتمع . هذه حقيقة . الانسان الفرد المبتور الصلة بكل من حوله فرض خيالي لم يقم عليه دليل .

والمجتمعات البشرية تعددت منذ كان الناس على هذه الأرض . وهذه التجمعات البشرية المتعددة - من قديم الزمن - هي أساس التجمعات القومية التي نراها ونشاهدها في عالمنا المعاصر .

وليس في طاقة الدراسة العلمية أن تقول لنا ان هذه التجمعات القومية الى زوال قريب لتحل محلها وحدة انسانية شاملة تحيل اللغات المتعددة الى لغة واحدة والتراث الحضاري المتعدد الى تراث واحد وتجمع الناس جميعا في وحدة لا فرق فيها بين انسان وانسان على أي نحو أو صورة . هذه الصورة « الطوباوية » الحالة ليس في مقدور العلم أن يتنبأ بها . وان كان في مقدور الأحلام أن تتخيلها فليس على الأحلام وخيالاتها حدود .

ومن هنا فانا حين نقول ان اشتراكيتنا تؤمن بالموقف القومي وبكونه أحد الدعائم الأساسية في التاريخ الانساني، حين نقول ذلك فانا نرى ان اشتراكيتنا تقف موقفا علميا يؤيده الواقع ويثبتته التاريخ ولا يقوى على دحضه مجرد الأحلام والتنبؤات .

ومن ثم فانا نستطيع أن نقول باطمئنان ان اشتراكيتنا علمية لأنها لا تبنى على الافتراضات والاماني الطيبة ولا ترسم لمستقبل المجتمع الانساني صورة تجالي واقع الحياة ولا يؤدي اليها تنبؤ علمي معقول .

هي اذن اشتراكية علمية بل هي الاشتراكية العلمية بالنسبة للوطن العربي .

وكما قلت في بداية هذا المقال يبدو أن البعض - ومنهم الدكتور فؤاد مرسى - يريد أن يضع الاشتراكية العلمية كما لو كانت نقيضا للاشتراكية العربية . فمن يقول باشتراكية علمية لابد وأن يرفض القول باشتراكية عربية ومن يقول باشتراكية عربية لابد وأن يرفض الاشتراكية العلمية .

والحق أن وضع القضية على هذا النحو

يجانب المنطق - صوريا كان ذلك المنطق أو جدليا - ويجانب التفسير السليم .

ويحسن بنا هنا بعد ذلك الاستطراد أن نركز على قضيتين أساسيتين تؤمن بهما :

أولى هاتين القضيتين أن الذين يقولون باشتراكية عربية ويقصدون من وراء هذا القول أن يصوروا الاشتراكية العربية على أنها نبت فريد لا التقاء بينه وبين تيارات الفكر الاشتراكي الرئيسية أو أنها شيء يختلف مع الفكر الاشتراكي في جوهره الذي يستهدف الغاء استغلال الانسان للانسان - الذين يقولون بشيء من ذلك يقفون في تقديري موقفا غير علمي .

وثانية هاتين القضيتين أنني لا أرى الاشتراكية العلمية مرادفة للاشتراكية الماركسية . فالماركسية رافد من روافد الاشتراكية العلمية . وليس كون انجلز قد أطلق على الماركسية أنها « اشتراكية علمية » ، في مواجهة الاشتراكيات الطوباوية أنها الاشتراكية العلمية الوحيدة أن الماركسيه اشتراكية علمية لأنها تعتمد على منهج علمي . ولكن الماركسية ليست « الاشتراكية العلمية » لأنها لا تحتوي العلم كله ولأنها لا تستطيع ذلك حتى وان ادعاه غلاة المتعصبين .

ان الاشتراكية العربية علمية تماما لأنها تتبع في التحليل منهجا علميا ولأنها لا تتنبأ بتنبؤات غير علمية ولأنها لا تغفل عن حقيقة جوهرية من حقائق التاريخ والحياة . تلك هي حقيقة الانتماء القومي .

وهذا الموقف القومي اذ ينتهي الى ضرورة الايمان بالانسان العربي ذي المقومات الخاصة والتراث الحضاري الخاص والمشاكل الخاصة أيضا لابد وأن يؤمن بالضرورة بأن الاشتراكية التي تريد أن تحل مشاكل هذا الانسان العربي لابد وأن توصف بالوصف الذي يتصف به . ومن ثم فهي اشتراكية عربية .

ولعلنا نقف بامعان وتروإمام ما قاله المناضل العربي جمال عبد الناصر أمام مجلس الأمة بتاريخ ٢٠ يناير ١٩٦٥ بمناسبة تجديد ترشيحه لرئاسة الجمهورية « اذا كنا نقول ان الحرية العربية لا تتجزأ فان التقدم العربي لا يمكن بناؤه على التجزئة » .

انني أدعو الدكتور فؤاد مرسى ومن يذهبون مذهبه أن يقفوا طويلا عند هذه العبارة التي جاءت في وثيقة من أعز الوثائق السياسية علينا في

الأوقات الأخيرة • الوثيقة التي قدمها جمال عبد الناصر عهدا وميثاقا أمام الشعب عندما أراد له الشعب أن يظل في موقع القيادة من ثورته العربية الطافرة •

« ان التقدم العربي لا يمكن بناؤه على التجزئة »

هذا هو المنطق القومي العربي واضحا جليا • وما نظن أننا في حاجة الى أن نوضح للدكتور فؤاد ومن يذهبون مذهبه أن المناضل العربي عبد الناصر يقف موقفا قوميا أصيلا لا تردد فيه • ونعود من جديد الى القضية المثارة «الاشتراكية العربية» •

أظن أنه أصبح من الواضح الآن أننا عندما نقول « الاشتراكية العربية » لا نقصد من ورائها تجربة معينة في العالم العربي أو غيره من العوالم •

اننا نقصد بالاشتراكية العربية ذلك الأساس الفكري الذي يجعل البعد القومي بعدا أساسيا من أبعاد الحياة والتاريخ والذي يستهدف إقامة الاشتراكية على نطاق الوطن العربي كله لا على نطاق جزء من أجزائه •

ولكن التجزئة فرضت على العالم العربي • وبالرغم من أن الشعب العربي يرفض التجزئة ويحاربها وسيلغيها حتما فان التجزئة مازالت قائمة • وفي إطار التجزئة قامت تجارب اشتراكية أولها وأخصبها وأعمقها التجربة الاشتراكية في الجمهورية العربية المتحدة •

هذه التجربة هي ما عناها المناضل جمال عبد الناصر في حديثه مع المبعوثين عندما أطلق عليها وصف التطبيق الاشتراكي في الجمهورية العربية المتحدة ولم يكن كلامه منصرفا الى الاشتراكية مطبقة أو يراود لها أن تطبق في الوطن العربي كله •

وان التجربة التي نعيشها في بلادنا هي تطبيق اشتراكي في جزء من أجزاء الأمة العربية • وان التجربة التي نعيشها الجزائر هي تطبيق اشتراكي في جزء من أجزاء الأمة العربية • ولكن الثورة العربية العارمة في سعيها لإقامة الاشتراكية في الوطن العربي إنما هي تسعى لإقامة اشتراكية عربية تواجه الإنسان العربي على ضعيد الأمة العربية كلها لا على نطاق الأجزاء •

إن التحول الاشتراكي في الأجزاء تطبيق • ولكن الهدف العربي على مستوى الأمة العربية كلها سيوجد الاشتراكية العربية •

الاشتراكية التي تؤمن بالقوة ولا تعتبرها حيلة من حيل البورجوازية ، والتي تلقى نفي ايمانها هذا بحقائق العلم والحياة والتاريخ • جوهر اشتراكي واحد يواجه جوهر الانسانية اشتراكية عربية تؤمن بالانتماء القومي العربي وتواجه الإنسان العربي •

تطبيق اشتراكي في الجمهورية العربية • تطبيقات على نطاق الأجزاء ستصب يوما في نطاق الكل لتقيم البناء الاشتراكي العربي أو الاشتراكية العربية •

وبعد •

هل في هذا الذي يقوله الاشتراكيون العرب مبرر للخصومة ومبرر لأن يقف الاشتراكيون من بعضهم موقف العداء • أصل الداء أن هناك عقولا مريضة لا ترى للاشتراكية الا مدرسة واحدة ومذهبا واحدا وأن هذه المدرسة وتلك المذهب قالت الكلمة النهائية في الاشتراكية وليس لغيرها أن يقول شيئا بعدها •

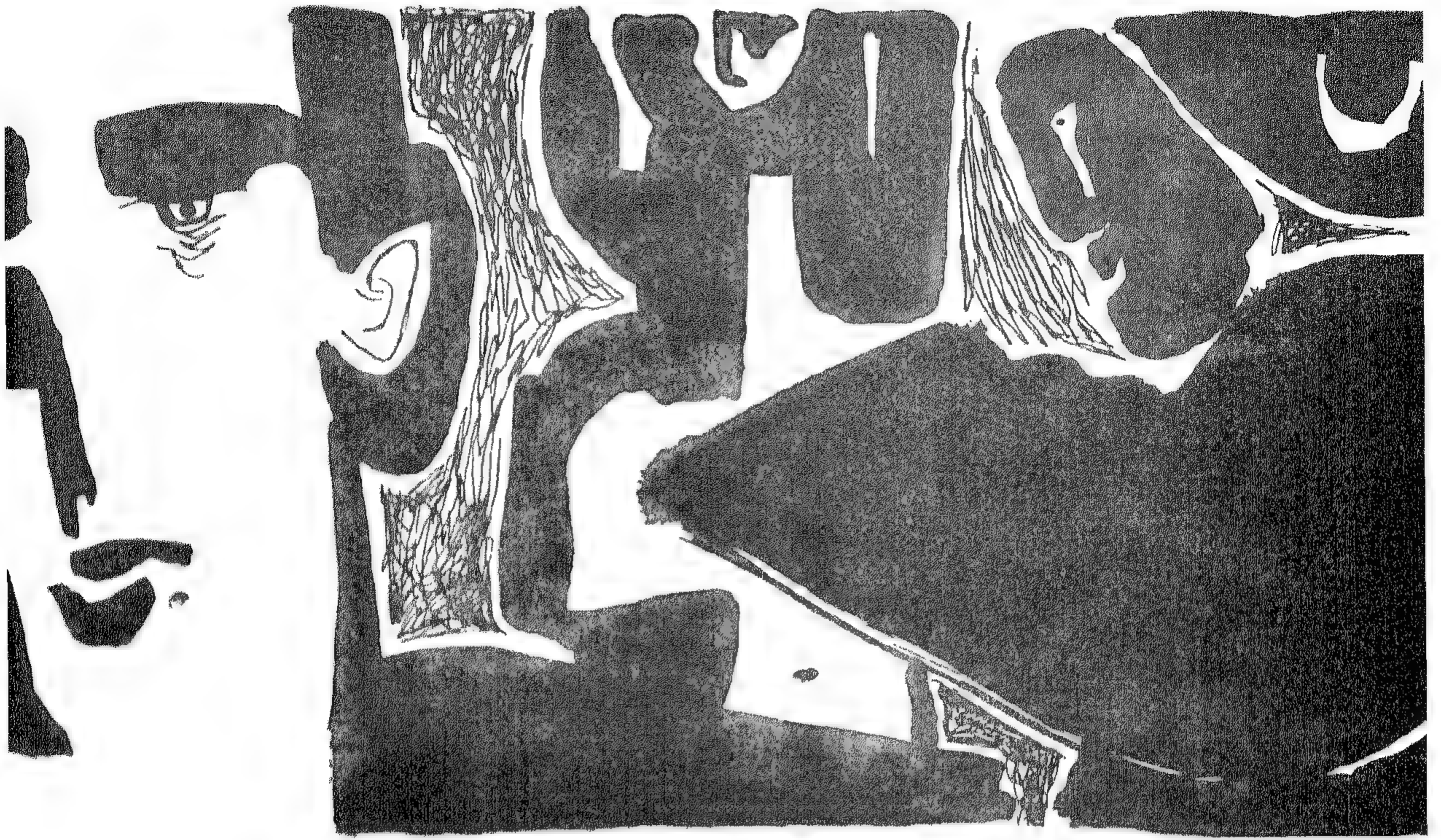
فهل هذا من العلم في شيء ؟

وأخيرا لا أحب أن أشير الى تلك العبارة التي انتزعها الدكتور فؤاد مرسى من كتابي عن « الاشتراكية العربية » - انتزعها انتزاعا مما قبلها ومما بعدها على مذهب « لا تقربوا الصلاة » وأراء أن يدل بها تدليلات لا أساس لها • لا أحب أن اناقش الدكتور فؤاد في أمر هذه العبارة فذلك شيء يرجع الى أمانته العلمية والى منهجه العلمي في البحث الذي يبيع له أن ينتزع أسطرا ثلاثة ، من كتاب تبلغ صفحاته الثلاثمائة ليستنتج من هذه الأسطر الثلاثة حتى مالا يمكن أن يفهم منها بذاتها •

وأزيد أن أقول للدكتور فؤاد مرسى أن الجماهير المثقفة في الأمة العربية أصبحت من الوعي بحيث يحتاج من يخاطبها الى أن يكون أكثر دقة أكثر مراعاة لشعورها القومي •

ولا أحب أن أختتم هذا المقال قبل أن أدعو الدكتور فؤاد ومن يذهبون مذهبه الى كلمة سواء • تعالوا معا جميعا نبني اشتراكيتنا في وطننا العربي من أجل الإنسان العربي • تعالوا نقف جبهة واحدة في مواجهة أولئك الذين يستغلون الإنسان عموما والإنسان العربي خصوصا • أننا عندئذ سنكون بانين أكثر منا هادمين •

يحيى الجمل



أدب ونقد

الفنان في أدب توماس مان

من هو توماس مان؟

● عندما كتب رواية «عائلة بدنبركس» .
أول قصة طويلة جلبت له الشهرة .
وعاد بعدها إلى « ميونخ » حيث كرس
نفسه للأدب .

● ذاع صيته بعد انتهاء الحرب ،
وأخذ النقاد ينشرون دراسات عن
فنه . وفي عام ١٩٢٩ حصل على
جائزة نوبل للأدب . وفي عام
١٩٣٣ عندما سيطر النازيون على
ألمانيا ، ألقى محاضرة في جامعة
ميونخ عن معبودهم « فاجنر » . ولما
كان قد أظهر « فاجنر » مقلداً إلى
الفن الأصيل هاجمه النازيون . فترك
ألمانيا ليقوم برحلة إلى « طولون » في

● ولد عام ١٨٧٥ في بلدة « ليبك »
بألمانيا ، من عائلة مرموقة تشغل
بالتجارة . وكان أخوه الأكبر كاتب
روائي مشهور هو « هنريش مان » .

● عندما مات أبوه ، انهضت
الأسرة وفقدت ثروتها . فانتقل إلى
« ميونخ » ليعمل في شركة تأمين ،
غير أنه تركها ليدرس الأدب بجامعة
« ميونخ » .

● في عام ١٨٩٧ رحل إلى
« روما » حيث عاش بعض الوقت مع
أخيه الروائي وأخذ في كتابة بعض
القصص القصيرة حتى عام ١٩٠١





فاروق فريد

فنان هذا العصر

كان الفن في العصور القديمة انعكاسا طبيعيا لتفاعل الفنان مع ما يحيط به من تقاليد وما رسخ فيه من قرارات فقد كان مجتمعه واضح المعالم تميزه تعاليم وأخلاقيات خاصة به . وهذا ما ساعده على انجاز الخلق في نطاق مفهوم وعلى نمط اجتماعي شائع . أما اليوم ، فما من شك أن طبيعة عصرنا الحديث تحتم المزج والاستيعاب ، وتتطلب الخلط وابتلاع كل ما هو جديد . فلم يعد في وسع مجتمع ما أن يعيش مغلقا على نفسه ، منعزلا عن غيره ليحافظ على تراثه وتقاليد من غير أن يتسرب اليه بمختلف التيارات الحضارية والأفكار المتنوعة .

جنوب فرنسا . غير أن هذه المرحلة طالت ، إذ نفاه النازيون وحرموه من جنسيته . فعاش في فرنسا بعض الوقت ، ثم رحل إلى الولايات المتحدة عام ١٩٣٨ حيث حاضر بجامعة « برنستون » ثم بجامعة « نيوجيرسي » وأصبح أستاذا بها .

● بعد انتهاء الحرب وانهزام هتلر ، عاد إلى أوروبا ، ودعته ألمانيا عام ١٩٤٩ لتسليمه استقبالا والعا يليق ببطل وقف في وجه النازية . كما منحته جامعة « أكسفورد » درجة الدكتوراه تقديرا له على خدماته في ميدان الأدب والفن . ثم رحل إلى سويسرا حيث عاش في « زيورخ » حتى توفي عام ١٩٥٥ .

ولذا ، يقف الانسان المعاصر موقفا حرجا .
فقد غرق في بحر متلاطم الحضارات تملؤه
الأفكار المتعارضة ، ولا مناص من التعرف على
الثقافات المختلفة واستيعاب كل ما يخلقه العقل
البشرى . وقد يؤدى هذا الى اجهاد عقله وتشويه
روحه ، أما ان كان فنانا بطبعه فلا شك أنه
سيصبح أشد حساسية وأعنف انفعالا لينعكس
هذا « التيه الحضارى » على انتاجه بصورة أوضح
من غيره . وهذا بالتالى ما يجعل الفن والفنان أمرا
يحتل الجدل والنقاش فى عصرنا هذا .

فهل هناك رسالة ما يحملها لنا الفن ؟ أو ماهو
الاهديان محموم صدر عن نفسى ممزقة ؟ وما
دوره فى ركب حضارتنا المعاصرة ؟ اننا نعيش



فترة قد غلبت عليها النظرة العلمية وسادها
الاتجاه العلمى . لذا تعالت أصوات عديدة توصم
الفن باللاجدوى والسلبية ، وتعتبره « رفاهية »
ثقافية أو « كماليات » حضارية . ولكن ان أردنا
أن نحدد وظيفة الفن فى عصرنا هذا ، فلن نجد
أصدق من قول « نيتشه » بأن « الفن هو الأداة
الوحيدة التى فى امكانها أن تجمل أهوال الكون
ومصائب الوجود ، لتحيلها الى أفكار جميلة
دقيقة يستطيع الانسان أن يحتمل العيش
بفضلها » . لقد حمل « نيتشه » الفن رساله
أخلاقية وظيفتها هى مساعدة الانسان على
الصمود والاستمرار ، ولكن ماذا عن الفنان
وموقفه ؟ هل هو معلم أخلاقى أو ملهم نورانى ؟
هل هو انسان مثالى أو مخلوق حسى شاذ ؟ هذا
ما كرس له « توماس مان » حياته وقلمه منذ أن
بدأ يكتب عام ١٨٩٤ حتى وفاته فى عام ١٩٥٥ .
وقلما نجد فنانا أدبيا مثل توماس مان يوهب
عبقريته واحساسه للفنانين ، أبناء عشيرته ،
ليبرز مشكلة الفنان المعاصر . فعلى حد قوله ،
« ما من مشكلة فى العالم أشد تعذيبا وأعنف
مرارة من مشكلة الفنان وموقفه من الانسانية » .
فالفنان بطبيعته أكثر عرضة للتأثر بما يدور
حوله ، وهذا ما يخلق منه تلك التركيبة الغريبة ،
هذا ما يحيله الى حساسية مرهقة تعاني منها
روحه ، وموضوعية زائدة تعزله عما حوله وتدفعه
الى تأمل الآخرين كما لو لم يكن منهم أو من
نوعهم . غير أنه فى نفس الوقت يحس احساسا
قويا بالحياة وقوة دفعها ، فهى تصرخ فيه مطالبة
اياها بالسير فى موكبها الطبيعى والرضوخ
لضرورياتها الدنيوية . فتصبح أعماقه ميدانا
لصراع مرير بين موضوعية «شوبنهاور» وهذوئه ،
وسمو انسان « نيتشه » وعزلته ، وبين الحواجز
الاجتماعية والطبقية ، والامكانيات البشرية
المحدودة بالتاريخ والأحداث . ويتبلور الموقف
ليصبح صراعا بين الزمن المتأمل المتجمد ، والزمن
الممتد المتطور . ولكن كيف صاغ « مان » هذا
الفنان أدبا ؟

لقد كتب فى بدء حياته الأدبية سبع قصص
قصيرة من عام ١٨٩٤ حتى ١٩٠١ ، وكلها تدور
حول شخصيات بها مقومات الفنان غير أنها

لا تخلق أعمالاً فنية ، فأبطاله دفعتهم أما طبيعة تكوينهم الجسماني أو ظروف حياتهم الى الانعزال عن البشر حتى يصلوا الى مرحلة اللانتماء . فما من مجتمع أو طبقة يتأقلمون بها ، وما من تراث أو تقاليد تتحكم في سلوكهم ، بل وما من صحبة حقة ترتاح نفوسهم لها . لذا ، يفضلون عزلتهم وانكماشهم ، ليقضوا أوقاتهم في تأمل وانماء الروح والعقل . غير أنهم يرون موكب الحياة أمامهم ، يحسون بقوتها ودفعها ، ويشعرون بانجذاب غريب نحوها . وتظل أحاسيسهم تتأرجح ما بين الجذب والتنافر ، الى أن تزج الحياة بنفسها داخل أرواحهم في شكل امرأة أو أى مظهر دنيوى آخر . ولا يسعهم سوى أن يلقوا بأنفسهم في أحضان هذه الدنيا لتكون نهايتهم ، فهي ليست دنياهم ؟

وقد أوضح « توماس مان » الطبيعة الفنية في قصصه القصيرة السبع بصورة متناثرة ، حتى جمعها في عام ١٩٠١ في روايته «عائلة بدنبروس» حيث يصور لنا « مان » تاريخ أسرة برجوازية تتناقل ثروتها وتراثها من جد لأب لابن . وتأخذ



ف . نيتشه

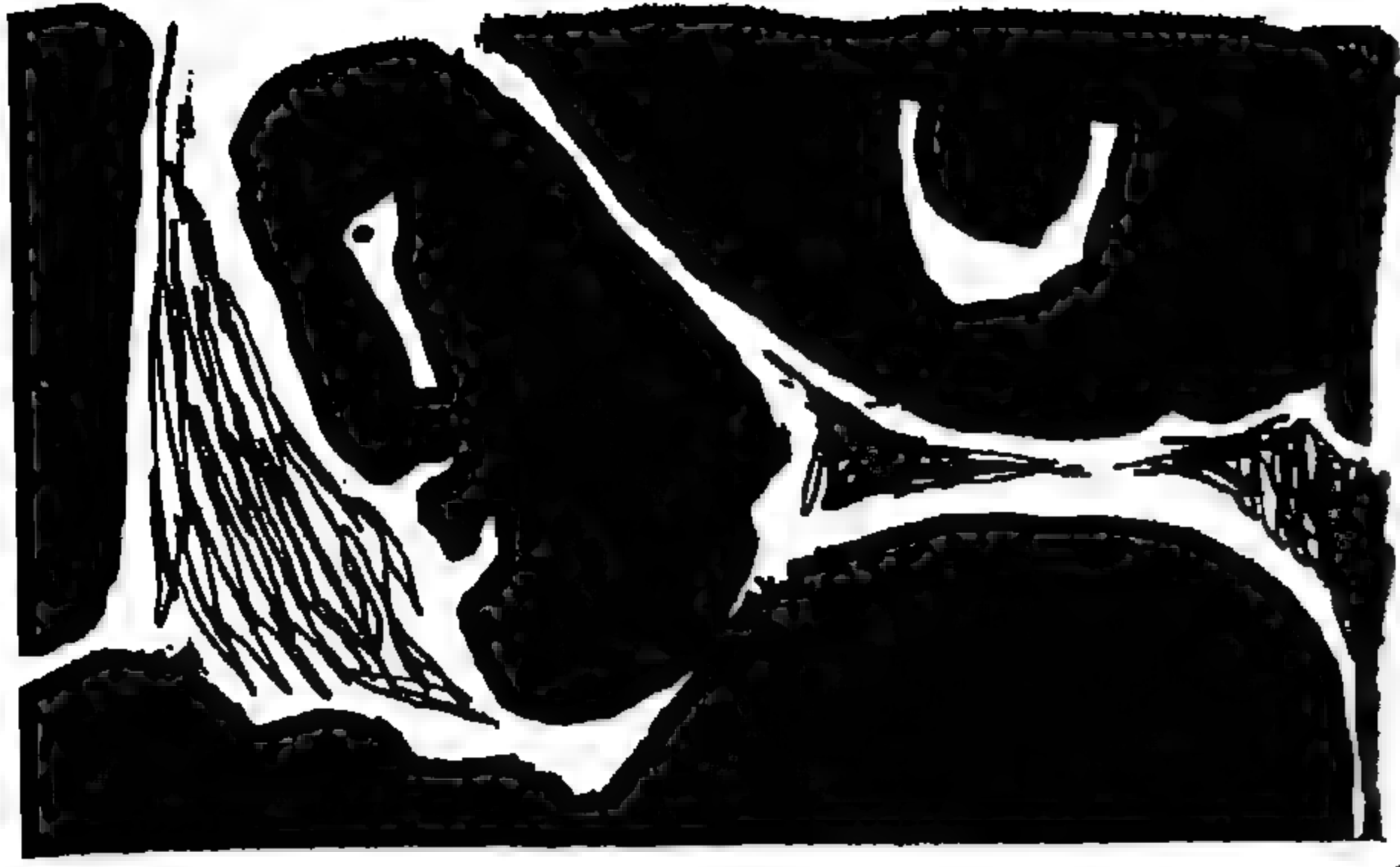
تقاليدها وتراثها في الذبول شيئاً فشيئاً حتى يتحول مصير الأسرة الى هذا الابن ذى النزعة الفنية . غير أنه لا يحتمل قوة الحياة وسطوتها ، ولا سمو روحه وعذابها ، ويفشل في التوفيق بينهما ليسقط ويسقط معه تاريخ الأسرة كلها . وكل ما يخرج به من قصص « مان » الأولى هذه هو انحلال الفنان وتدهوره . فهو انسان لا جدوى منه ، انسان لا يصلح للدنيا والحياة الطبيعية .

ولا يمكننا في هذا الحيز البسيط أن نتناول كل شخصيات مان ، بل سنكتفى بثلاثة أعمال له تصور كل منها حقبة فكرية في حياته وفنه .

عذاب ... ولكن

:

عندما ينسلخ الفنان من طبقة ولا يجد ما ينتمى اليه ، عندما يحيا حياته البوهيمية وهو على ادراك تام ببذرة النقاء والطهارة التى تكمن فيه ، عندما يساوره الشك في قيمة فنه ويعى أن « الرجال المهبذين يهللون للعمل الفنى ويعتبرونه «موهبة» ، ويستنتجون وهم غارقون في براءتهم وسذاجتهم أن النتائج السامية الباهرة لابد وأن تخفى وراءها أسبابا ودوافع باهرة سامية ، غير أنهم لا يصدقون أن هذه الموهبة التى يتغنون بها ليست سوى أمرا مشكوكا فيه ، أمر معذب ، موهبة تستند على دعامة ممزقة دنسة » ، عندما يخالج الفنان احساسا بالضعف والانحطاط ، عندما يقع الفنان فريسة للتطاحن وهو لا يزال محتفظا بعقله الواعى وروحه الشفافة ، عندما تحيط كل هذه العوامل بفنان ما وهو يصر على التماسك والصمود ، يصيبه ما قد نطلق عليه « التوتر الخلاق » توتر نجم عن نجاحه فى الجمع بين النقيضين وان كان على حساب روحه وعذابه ، توتر يصبح منهلا لحلقه وابداعه . هذا ما كان عليه « تونيو كريجر » . ومقاله « تونيو كريجر » . وان كان « توماس مان » قد تناول أبطال قصصه الأوائل بنوع من البرود والسخرية ، وبلا تعاطف أو ميل ، الا أنه قد كتب « تونيو كريجر » ، قصته القصيرة ، عام ١٩٠٣ ليعيش فيها بكل كيانه وشبابه ، اذ كان فى الثامنة والعشرين . لقد بث « مان » فى هذه

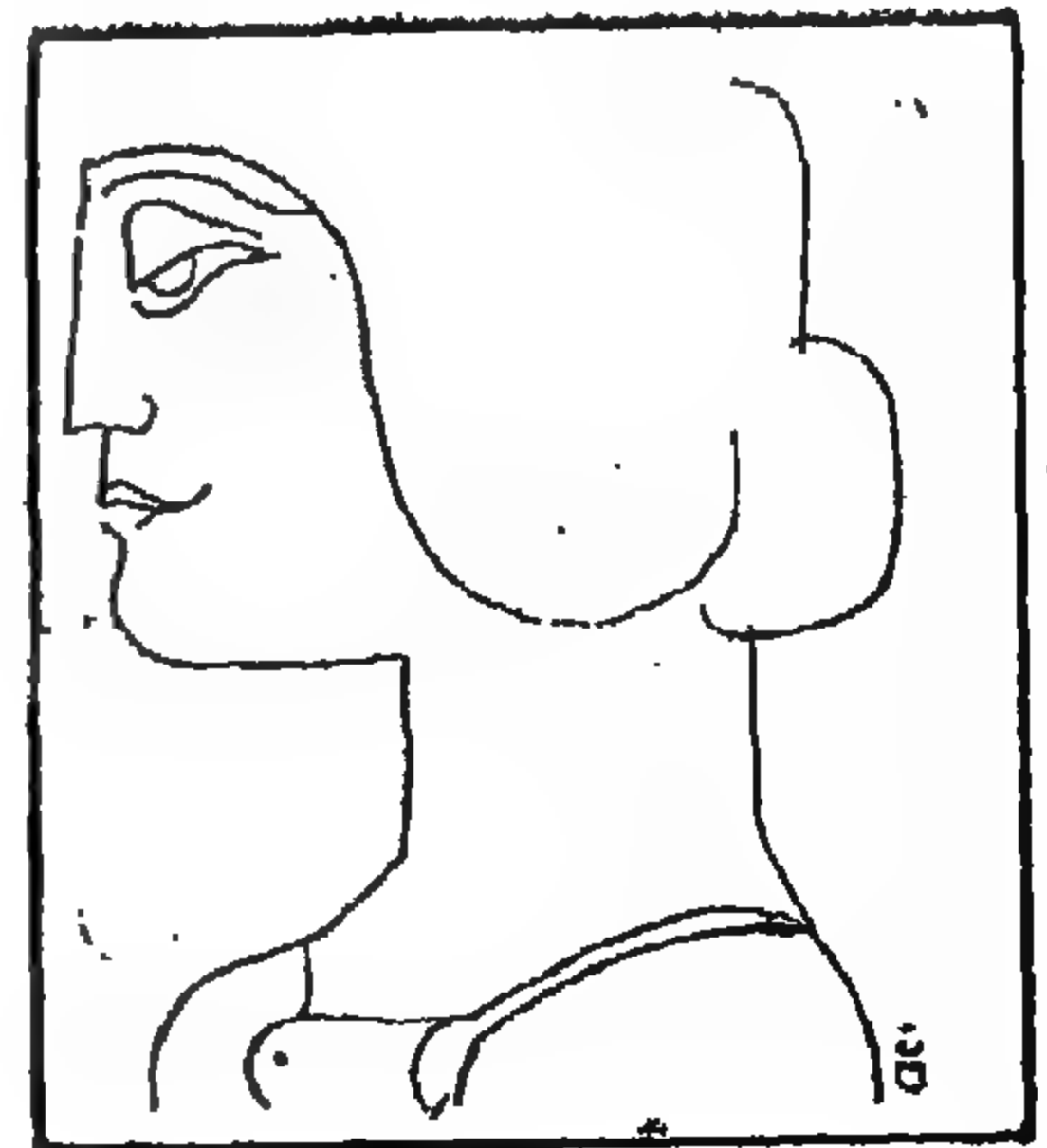


الشخصية صفاته الخاصة وأحاسيسه الذاتية ، ولذا كانت أحب الشخصيات لروحه ، بل ويعد « تونيو كريجر » أدوع صورة وأقوى تركيب صورة « توماس مان » لفنان أصيل متماسك .

للتقى « بتونيو كريجر » وهو تلميذ فى المدرسه ، ينتمى الى عائلة برجوازية تشتغل بالتجارة ، أبوه رجل ألمانى متحفظ يتمتع بسمعه ذائعة فى المدينة ، أما أمه ، فهى إيطالية نخفى بين جوانبها جنون الجنوب وحميته . ويقع « تونيو » فى عشق زميله « هانز » فهذا الصديق يتمتع بما لا يتمتع به . تونيو ، هذا الصديق محبر الوجنتين ، تسرى فيه بله الحيوية والنشاط ، ذو جسد رائع التنسيق بصدرة العريض وساقيه المستويتين الصلبتين . لقد كان هانز تجسيميا رائعا للانسان الطبيعى ، انسان الدنيا والحياة . أما « تونيو » فقد كان مصفرا الوجه ، نحيل الجسم ، لا تقوى ساقاه على حمله . غير أنه كان يحوى الكثير من صفات أمه الفنية ، فهو يقرض الشعر ويعزف الموسيقى ، ويزاول قراءة « شيلر » ، بينما كان « هانز » يفضل ركوب الخيل والتريض وفى الرقص كان « هانز » رشيقا متماسكا ، بينما كان « تونيو » يتعثر ويرتبك . غير أن « تونيو » أحب « هانز » ، أحبه لما فيه من صلابه وحيوية ، وأحس بالخجل والانحطاط كلما قارن نفسه بصديقه ، وذاقت روحه العذاب من هذا العشق . ولكن « تونيو » كان ينظر الى « هانز » من عليائه ، « هانز » لا يستطيع قرض الشعر ، لا يستطيع عزف الموسيقى ، لا يقوى

على قراءة « شيلر » ، أو ادراك تلك الأمور الانسانية التى شغل « تونيو » عقله بها . وهكذا تصبح أحاسيسه تجاه صديقه مزيجا غريبا متناقضا : حب و إعجاب واحتقار للذات ، يقابله سمو وكبرياء وتبجيل للذات . وتمضى السنين ، ويبلغ « تونيو » السادسة عشرة ليقع فى عشق عذراء جميلة تدعى « انجبورج » . وتنتقل نفس الأحاسيس المتعارضة التى أحسها تجاه « هانز » لتصبح هى أحاسيسه تجاه « انجبورج » .

ثم تنحل عائلة « تونيو » ، اذ يموت أبوه ، وتهرب أمه مع ضابط شاب . فيترك « تونيو » بلدته ويرحل الى « ميونخ » حيث يسلك طريق الفن ويصبح شاعرا مرموقا ، حيث يصبح حسب تعبيره ، « انسانا قد وصمته اللعنة » . ويطلق « تونيو » لنفسه العنان لينغمس فى اللذات ويصادق الفنانين ويشاركهم حياتهم البوهيمية . غير أنه يعاني من ضعف الفن وخداعه ، يعاني من حيبة رجائه فى الفن ومن احتقاره لمظاهر الحياة وبعد مرور عدة سنوات يشترك « تونيو » فى نقاش مع « ليزافستا » صديقه الرسامة ، نقاش محوره الفن والفنانين ، ويشحن « توماس مان » هذا النقاش بتحليل بديع للفنان « فتونيو كريجر » يتألق فى ملبسه « لأن كل فنان يحوى بداخله نفسا بوهيمية حيوانية مهزقة » فلا أقل من أن يرتدى ملابس لائقة ويتصرف امام الناس كمخلوق جدير بالاحترام . وان أراد الفنان أن يبدع فى خلقه ، فعليه أن يبتعد عن الناس ، أن يقف فى عليائه منعزلا عن الانسانية . فالفنان





سعادتي لو عثرت على صديق من بين البشر ..
البشر العاديين .. ولكن كل من هم حولي ليسوا
سوى شياطين ، منافقين ، وحوش كاسرة ، عروش
قد أثقلتها المعرفة الزائلة .. انهم أدباء
وفنانون » .

وهكذا تتبلور مشكلة « تونيو كريجر » في
حساسيته الفنية وافتقاره الى التأقلم . فهو يتوق
الى التحرر من عالم الفن الذي أغرق نفسه فيه
ولا يقوى على هجرانه ، كما يهفو الى عالم ثرائه
وتقاليده الذي تكمن فيه ذكريات طفولته وصباه .
انه يحس بالوجود والحياة ، غير انه يحتقر البشر
ويعلم ضعفهم . وينتهي نقاشه مع « ليزافستا » ،
ثم يترك « ميونخ » الى بحر البلطيق لبعض الوقت .
وهناك يرى صديقه القديم « هانز » بقامته
المتناسقة الشابة وحيويته الدينيوية ، ومعه
« انجبورج » ، تلك التي عشقها « تونيو » في
صباه . لقد اقترن « هانز » « بانجبورج » ،
اقتربت الحياة بالحياة ، أما هو فلا مكان له ، وكل
مايفعله هو أن يرقبهما من خلف لوح زجاجي ؛
هما لا يعرفانه وهو يعرفهما ، هما الحياة التي
لا تلقى له بالا ، وهو الفنان الي يرقبهما من وراء
حاجز . ويكتب « تونيو » الى صديقه « ليزافستا »
يقول عن نفسه : « انني برجوازي قد ضل طريقه
الى الفن ، رجل بوهيمي يعذبه اشتياق كريحه لأيام

ينتهي تماماً عندما يزرع بنفسه في الحياة ويعيش
بالإنسان بسيط لا يتبعه مشكلات الوجود . ولكن
سواء اذ يحس ماقد ينجح عن ذلك من تور ان
من ، « ياتونر والفوران البارد الذي يجتاح جهاز
البيان العصبى ، ذلك الجهاز المختل ، ماهو الا
استومات التي سبغته على خلق العمل الفني .. »
وعلى الفنان ان يصبح لا انساني ، عليه ان يكون
مافوق الانساني . فما موهبته في روعة الأسلوب
وجمال الشكل والتعبير سوى نتاج نظره الباردة
الموضوعية للانسانية . لكن لابد وأن تخلق كل
هذه الظروف رد فعل في نفس الفنان . فهو يدرك
أن استخواذ الفن عليه يعد لعنة . وتبدأ هذه
اللعة عندما يفضل الانعزال عن الناس البسطاء
العاديين ، الناس المتهذبين العمليين ، فهناك هوة
تفصل بينه وبينهم ، هوة من حساسية ساخرة ،
ومعرفة وتشكك ، هوة عدم التوافق . وتزداد
هذه الهوة حتى يدرك الفنان أن « العودة الى ركب
الحياة والبشر امر لا أمل فيه » . ورغم كل ذلك ،
ليس الفنان بالإنسان الصادق ، فهو منافق أفاق ،
فهو يخلق أعمالا يسودها التناسق والجمال ، وهو
بذلك يخدع البشر ويخفي عنهم حقيقة الوجود
المؤلمة ، يخفي عنهم غشم الدنيا وتشويشها .
كما أن مجتمع الفنانين مجتمع شاذ غريب ، مجتمع
لا أمل فيه ، يسوده المرض ويتحكم فيه التوتر ،
مجتمع يخلق الفن الذي ينهر عيون الناس غير أنه
يستند على دعامة قدرة ونفس تائهة ، انه مجتمع
يهفو أصحابه أنفسهم الى التحرر منه . اذ يصرخ
« تونيو » أثناء هذا النقاش قائلاً : « كم تكون

طفولته الصباغية وتقاليد أسرته ، اننى فنان بضمير أسود *

ان صلابة « تونيو كريجر » وقوة احتماله هي التي خلفت فيه مأساة الفنان . فقد نجح فى أن يعيش بما فى داخله من صراع ، واحتمل ارتباطه بعالم الفن الشاذ ، عالم مريض شيطانى ، وتحمل اشتياقه للدنيا وبساطة القوم النزهاء العمليين . لقد عاش « تونيو » فى توتر ، غير أنه توتر خلاق ، عاش فى عذاب ، غير أنه عذاب العاشق .

: ثم زلت قدمه . يشارك « توماس مان » « ينتشمه » رايه القائل بأن الفنانين « قوم حسيين ، يعيشون لحظتهم ، شواذ فى سلوكهم ... ودائما ما ينزوى فى نفوسهم ضعف أو انحطاط ما » . ان هذا الضعف هو ما يدفع الفنان الى الخلق ليلبس ضعفه ثوبا جميلا من الشكل والتعبير والاسلوب ، ولكن قد يسيطر عليه ضعفه هذا ويؤدى به الى الدمار . وكان « جوستاف فون أشنباخ » بطل قصة « موت فى فينيسيا » (١٩١١) نموذجاً لذلك لفنان التعس ، فهو الفنان الذى خدع نفسه ولعب به ضعفه .

« فون أشنباخ » ، كاتب روائى شهير جاوز الحسد ، ماتت زوجته منذ زمن بعيد ، وعاش هو وحيدا مع فنه وقراءاته ليخلق الفن مستعينا بما ورثه عن أجداده العسكريين من جهد مضى لاختضاع الارادة وانحكم فى الذات . وقد كتب عنه النقاد منذ فجر حياته الأدبية قائلين أن أدبه يكشف عن « رجولة شابة ذكية ... فهي بزهو متوافع وأسنان ملتصقة ، تقف متكاملة بينما يخرق جسدها السيوف واتسها » . لقد اتخذ « أشنباخ » من الفن وسيلة أخلاقية تهدف الى اخضاع النفس والتحكم فى الذات . لذا فقد ألقى على عاتق نفسه مطالب متلاحقة سعيها وراء السمو بعاداته وسلوكه ، وسعيها وراء تنقية أسلوبه من كل شوائب الكلمة والفكر . ولكن وراء هذه الوجهة الصلبة النظيفة وهذا التحكم فى الذات كان يكمن وجود مشكوك فيه ، وجود عاهر يتحين فرصته .

فقد كانت فلسفة « أشنباخ » الأخلاقية هي

تبسيط الدنيا والروح الى أدنى الدرجات لتصبح ذات أخلاقيات مبسطة سهلة . وهذا بالتالى يقوى فيه نزعته للشر ، وميله لما هو محرم ، لما هو مستحيل أخلاقيا . كما كان « أشنباخ » يهتم فى فنه بالشكل اهتماما زائدا ، وهو اهتمام نراه « وكأنه انشغال بأمر يحوى بين طياته لا مبالاه أخلاقية ، بل نراه فى جوهره محاولة لاختضاع القيم الأخلاقية تحت صولجانه وزهوه » . وقد ظل هذا الجانب الاسود كافيا فى « أشنباخ » . ولكن عندما لانت الوجهة المتكاملة نتيجة للجهد وطول الشوط ، بدأ هذا الجانب يعلن عن نفسه شيئا فشيئا . اذ يجد « أشنباخ » نفسه مشتاقا اشتياقا غير عادى للتنقل والترحال ، وأخذ يفسر كل ما حوله تفسيراً رمزياً بعيداً كل البعد عن جوهره الحقيقى . ويترك « أشنباخ » « ميونخ » ليرحل الى الجنوب الدافئ ، الى « فينيسيا » بلد الانطلاق والحياة ، الى نقىض ما عهدناه فى « أشنباخ » ويقول « نيتشه » « وان كل سمو وابداع لا بد وأن ندفع له الثمن باهظا على هذه الأرض » . فما الذى دفعه أشنباخ ثمننا لهذا الماضى الحافل بالخلق والابداع ؟

تقع عين « أشنباخ » وهو فى فندقه على صبي رائع الحسن بديع التكوين ، صبي هو طفل الطبيعة الرائع الذى لم تشكله يد فنان بعد ، صبي تجسست فيه براءة الطبيعة وجرمها لتصبح حساسية لا واعية . وبخياله المريض وعقله المنهك ، يتخيل « أشنباخ » أنه قد عثر على ضالته المنشودة . وأخذ يفلسف الطفل ليخرج منه رموزاً تزيد من ارتباطه به . وتساعده « فينيسيا » « أشنباخ » على التمدد فى أفكاره المريضة ، فهي مدينة ليست بمدينة ، تعج بجمهور لا يعرفه ، فلا ضرر اذن من الانطلاق والخروج عن ذلك الاطار القاسى الذى ظل حبيسا فيه طوال حياته . كما ترتبط « فينيسيا » بأشنباخ ارتباطاً رمزياً ، فهي مدينة تملؤها الحيوية والنشاط ، مدينة كل ما فيها نشط متحرك . ويترك أشنباخ ذو الوجهة الفنية المتداعية نفسه ليفرق وسط صخب الحياة ، يترك نفسه العوية لخياله المريض وعقله المنهك . لقد حل الانحلال والتدهور على أشنباخ . فقد هربت منه روح الفنان لتكشف عما كانت تسترته



أشنباخ على شاطئ البحر يرقبه للمرة الأخيرة وهو يودع أصدقاءه ، وعندما يغادر الصبي المكان يسلم أشنباخ الروح وتعلن الصحف نبأ وفاة أديب قدير بكل تبجيل واحترام .

ان « فون أشنباخ » هو الفنان الذي اتخذ من الفن وسيلة أخلاقية ، الذي أمسك روحه ونفسه بقبضة من حديد ، حتى خارت قواه وأنهك عقله وانهارت الوجهة المتناسقة لتكشف عن أغوار دنسه . لقد كان « أشنباخ » هو الناطق بلسان كل هؤلاء المفكرين الذين يعملون جاهدين بعقول منهكة تعب ، الذين لا يقفون فوران طاقتهم ، بل ويسيتون استغلالها بخيال مريض وعقل أنهكه النظام القاسي . اننا نرى (أشنباخ) في بداية القصة نموذجاً حياً لعقل الألماني المنظم والمتحكم في ذاته غير اننا نراه في آخرها وقد أفلت الزمام من يده ، نراه وقد زلت قدمه وله ببه خياله المريض ورمزياته المزيفة ، قدمه نفسه .

الوعي المتقدم .. وبدور الفناء :

كان « تونيو كريجر » هو الفنان الذي جمع بين النقيضين ليصبيه التوتر الخلاق « وأشنباخ » هو الفنان الذي سمح لخيال المريض أن يتحكم في طاقته الفنية ، ولكن ماذا ان كان الفنان يتمتع بعقل متقد لا يخدع أو بنهك ؟ ماذا آن اكتشف أن الهامة وإبداعه يتجلى في الامتزاج ببدور فئائه ؟ وماذا ان اقترن بهذه البدور وهو في كامل وعيه وبمحض ارادته ؟

من ضعف وتراخي . اذ أخذ أشنباخ يجري وراء رغبته الجنونية ، ويتابع الصبي أينما ذهب حتى خيل اليه أن الصبي يبادل النظرات . فيذهب الاديب العجوز الى أبعاد بعيدة ، يذهب « ليصبح » شعره الأشيب ويخفي تجاعيد وجهه وراء جبل من المساحيق محاولاً خداع الطفل واجتذابه .

ولكن الفنان يصرخ صرخته الأخيرة فيه ، ويطلبه بالرجوع الى عزلته وموضوعيته ، يطلبه بترك « فنيسيا » . وبالفعل يستعد أشنباخ للرحيل ، غير أن أمتعته تشحن الى وجهة خاطئه ، وهي حادثة لأهمية لها في حد ذاتها . غير أن أشنباخ بخياله المريض يرى فيها رمزا . فالأقدار نحول دون تركه « لفينسيا » ، ان مصيره . قد ارتبط بتلك البلدة وهذا الصبي . ويعود أشنباخ فنيسيا ليتابع الصبي من جديد ويرقب حركاته ولكن تنشب الكوليرا أظافرها في المدينة الراقصة ويتفشى فيها الوباء ، ولا أحد يدرى . فقد عملت السلطات جاهدة على كتمان الأمر حتى لا يهرب المصطافون . غير أن أشنباخ يشتم رائحة الموت حوله ، ويدرك حقيقة الأمر . وربما كان ذلك هو الإنذار الأخير له ، وقد نتوقع منه أن يسارع بالرحيل غير انه يشعر بانجذاب بالغ نحو بدور المرض والفناء ، وبخياله المريض يشعر أن بينه وبين المدينة سر مشترك . فهو يعرف سرها ، يعرف وباءها ، وهي تعرف سره ، تعرف حبه . ويظل أشنباخ يلعب بتلك الاوهام السوداء والأفكار المريضة حتى يأتي اليوم الذي يترك فيه الصبي « فنيسيا » ويرحل عنها . ويجلس

ماذا ان اسلم نفسه لقوى الظلام والدمار سعيا وراء الابداع والخلق ؟ لا شك أن سيبصبح « فاوست » ، وهذا ما كان عليه « الدكتور فاوست » ، الرواية الاخيرة التي كتبها توماس مان عام ١٩٤٧ . وتعد هذه الرواية بمثابة الكلمة الاخيرة التي يقولها « مان » عن الفنان بعد ماض مضن حافل بالتجارب والصعاب كلمته الاخيرة التي جسمها في مصير بطل القصة « أدريان لفركين » المؤلف الموسيقى .

ويصعب علينا تقييم رواية «الدكتور فاوست» من غير أن نفهم التيارات الفكرية التي سيطرت على « توماس مان » في ذلك الوقت . فهناك عاملان كان لهما أكبر الاثر في تشكيل هذه القصة اذ كتبها مان عندما كان رجلا مسنا ، يعيش في أرض ليست بوطنه ، انسان حرمة النازيون من جنسيته . أما العامل الثاني فهو تأثير توماس مان « باتجاهات فكرية معينة » اذ يقال أنه قد تأثر أكبر الاثر بأربع شخصيات المانية عظام : جوته ، وشوبنهاور ، « وفاجنر » ، ونييتشه ، ولكنه ، كما لاحظنا ، كان نييتشه النصيب الأكبر فان كان جوته بالنسبة له هو الفنان البرجوازي ، وشوبنهاور هو تافهة الانسان واستسلامه ، وفاجنر هو القومية ، فقد كان نييتشه ، حسب تعريف مان « أعظم واكثر رجل كان في امكانه أن يفهم طبيعة التدهور والاضلال » ، رجل حاول أن يخفي هذا الانحلال ويدأوى ضعف الفن بما كرس له نفسه - بفكر متقد وروح تواقة ، رجل قال عن حياته أنها « احراق واحتراق » . ويقول « توماس مان » في مقال له عن « نييتشه » ان وجود « نييتشه » « قد أثار فيه احساس بالشفقة المتساوية على هذه الروح التي حملت اعباء فوق طاقتها ، هذه الروح التي دقت ابواب معرفة بعيدة عن مقدور البشر ، هذه الروح التي تصدعت وانهارت بحملها ، مثلما انهار هاملت » . ان بطولة نييتشه هي بطولة الفنان ، للفنان بطولة من نوع خاص قد نسميها « بطولة الضعف » . فهو بحساسيته يترك ما فيه وما في الانسانية من ضعف ، ولايسعه كفنان سوى أن يتستر على هذه الآفة بالتصارع مع التزامات ليس في مقدور قدراته الطبيعية أن توفي بها ، فينال منه

التمزق والانهييار . وقد ظل « مان » أثناء كتابته لقصد « الدكتور فاوست » يتحدث عن « نييتشه » وعما تثيره حياته من اشفاق ، فقد حمل نييتشه آفة الانسانية على كتفه حتى انتهى به الحال أن يوقع كتاباته الاخيرة بكلمة « المصلوب » .

وهناك جملة قالها « نييتشه » في كتابه « هذا هو الانسان » ، ورددها « مان » في مؤلفه « دراسات جديدة » ، (١٩٤٨) تقول : هل لدى احد في الوقت الحاضر ، في نهاية القرن التاسع عشر ، أدنى فكرة عما اسماه شعراء العصور « الصلبة » « الالهام ؟ » هذا هو التساؤل الذي واجهه « أدريان لفركين » في رواية « الدكتور فاوست » والذي وجد جوابه في « الشيطان » . ويفسر ماكتبه « توماس مان » عن « نييتشه » في كتابه « دراسات جديدة » دور « أدريان لفركين » وشخصيته في الرواية ، اذ يقول : « يصف لنا نييتشه كيف كان يدخل لحظات من التألق ، من النشوة والسفوف ، لحظات يتخللها همس سماوى واحساس مقدس بالقدرة والجبروت . وقد أحس نييتشه بها كشيء يدفعه الى الوراء ، يرجعه الى البدائية ، أحس بها كقوة شيطانية عكسية تكشف عن مواقف انسانية غريبة علينا ، فهي مواقف أقوى وأقرب للآلهة ، غير أنها بعيدة عن تناول الامكانيات الجسمانية لادراك غصرتنا الضعيف . . . ثم يستطرد « نييتشه » لينصف حلول مرحلة مدمرة من حساسية جارفة تنبئ بانهييار مشلول .

وعلى هذه الشكلية كانت حياة « أدريان لفركين » ، المؤلف الموسيقى الموهوب ، كما يسردها لنا صديقه « تزيتلوم » في رواية « الدكتور فاوست » . وقو ولد « أدريان » عام ١٨٨٥ ، وفقد عقله عام ١٩٣٠ . وتوفي عام ١٩٤٠ . وبعد ثلاث سنوات يبدأ صديقه بسرد قصة حياته لينتهي منها عام ١٩٤٥ عندما انهارت النازية وانهزم هتلر .

نشأ « لفركين » وسط عائلة برجوازية متحفظة ، وأبوه رجل متدين يراون قراءة الكتاب المقدس ، وتشغل عقله القيم الروحانية . يوقعه أبه به نزخته الدينية هذه الى الايمان بالسبح

في اهتمامه بالحشرات الغامضة الساحرة ونباتات البحر الفريدة . فقد كانت « حشرات تعيش والفموض وانجذابه نحوه ، وتبلور هذا الإيمان بجمالها الاخاذ حياة كلها خداع ورذيلة ، بل وكانت حشرات يعتبرها القوم ارواحا شريرة تحمل الموت والدمار » . وينتقل هذا الاحساس من الأب لابن ، ليدرك « لفركين » أن الجمال يقترب بالشر والرذيلة . غير أن « لفركين » بتكوينه العقلي والروحي لا يرضى بحدود العقل البشري ونطاق التراث . بل وكانت تملكه نوبه من السخرية والتهكم على أقدم المقدسات ، ومثل هذا التصرف لا يتأتى الا بمساعدة الشيطان فالشيطان وحده هو من يسمح له بمزاولة هذا الاحساس . ويزداد تأمل « لفركين » في عالم حشرات أبيه ليكتشف فيه ارتباطات غريبة : السهم يرتبط بالجمال ، والسحر يقترب بالنسم ، والجمال يرتبط بالشر والرذيلة . وكان « لفركين » يحس بطاقته الشيطانية وقوة اندفاعها لتبلور في سحرته وتهكمه . فيقرر أن يكبح جماح نفسه بدراسة علم اللاهوت . غير أن اللاهوت يأتيه بشيء مضاد . إذ أن علم اللاهوت لابد وأن يؤدي الى علم الشيطانية . فيزداد فوران طاقة لفركين الشيطانية ، ويترك اللاهوت وينتقل الى « ليبزج » ليدرس الموسيقى وتكتشف عبقرية « لفركين » لأستاذه وزملائه ، غير أنه يقف مكتوف الايدي ولا يؤلف الموسيقى . ويعلق أستاذه قائلا « ان زهوه وكبريائه يمنعه من كتابة موسيقى تقليدية على نمط المقاييس القديمة » . وكان هدف « لفركين » نفسه هو أن يخرج موسيقى « مضادة لفاجنر على طول الخط » ، موسيقى خالية من « الدفء الحيواني والبلادة الرومانسية » لقد كان « لفركين » يبحث عن موسيقى يمزجها ويخرجها منعزلة عن أحاسيسه ، موسيقى خالية من مشاعره ، وهو بالتالي يلعب العوبة « الموضوعية الزائدة » تجاه كل ما يحرك الانسانية من قوى . ويؤدي

به احساسه بالفن على هذه الصورة الى كفره به ، فلقد أصبح الفن كما يعرفه الناس « اكدوبة » ، أصبح « محالا روحيا » ، فهو معارض ومناقض للحقيقة . ولكن كيف ينفذ « لفركين » فكرته عن فن جديد ؟ عليه أن يسمو بالفن ، ويصل به الى أبعد مراحل المحدود والمختزل ، عليه أن يختزله ليجعله مثل الفكرة التي تطرأ على العقل البشري . فهي محدودة لا تستغرق جزءا من الدقيقة ، غير أن بها وحولها ارتباطات ومظاهر معقدة .

والعمل الموسيقي الجديد بالإعجاب في رايه هو ذلك الذي يبلغ أقصى مراحل « الاختزال » ليصبح « لحظة موسيقية » مركزة متكاملة تكاملا ذاتيا . لذا يهتم « لفركين » بتحويل الكلمات الى موسيقى ، وهو بذلك يفصح عن تشككه في الفن ومصيره ووضع التاريخي ، وتشككه في ذاتية الفن وهدفه . لقد كان « لفركين » يحاول أن يجعل التأليف الموسيقي « رياضيا » باردا ، ليصبح تركيبا مجردا معقدا .

ولكن كيف تحقق مثل هذه العقلية الواعية البركانية بقيتها ؟ لابد وأن يساعدها الشيطان . إذ يمر « لفركين » وهو في « ليبزج » بتجربة قاسية . فقد قام بزيارة امرأة عاهرة في بيت للدعارة ، فينتابه الخوف والفرع ويهرب مشمئزا وهي حادثة استقلالها « توماس مان » من حياة « نيتشه » . غير أن « لفركين » يعود بعد ذلك الى تلك العاهرة ، يعود اليها لتلتهم روحه عدوى ذلك المرض الذي يلهب الهامه ويزيد من حدة وحيه . لقد قرر « لفركين » أن يقترب اقترانا واعيا ببدور الفناء والشر ، منفذا فكرته عن عالم الحشرات الجميل الشرير . فهذه البذور هي التي ستزيد من قدرته على الخلق والابداع ، ولا يفر من معرفة الشر والاقتران به حتى تخلق الجمال . ويفسر صديقه عودته الى القاهرة بوصفه « توقانه الجارف الخفي الى احتضان النوازع الشيطانية الملهمه » .

ثم نصل الى نواة القصة ليلتقي « لفركين » بالشيطان ، وكان الوسيط هو تلك المرأة العاهرة ولا يفسر لنا الراوية ان كان « لفركين » قد

يصل الى القمة في آخر أعماله « نواح الدكتور فاوست » وهو عمل جنوني وارتبط فيه الوزن الموسيقي الحديث بالهمجية البدائية . . ليكشف النقاب عن نواح غريب يتأرجح بين العالمين ، نواح ابن الجحيم فلوسست ، أعنف وأفظع نواح أتت به الآلهة أو البشر .

وهكذا انقضت الاربعة والعشرون عاما ، ويفقد « لفركين » عقله الذي ذهب به الشيطان ، ويتركه معتل الصحة متدهور الكيان ليموت بعد عشرة أعوام ميتة « القديسين والشهداء » .

ان « لفركين » يرمز الى الفنان الذي تشكك في الفن ، الفنان الذي يسرى بداخله فوران طاقة شيطانية ، ويحاول أن يخلق مالا يقوى غيره على خلقه . فيطلب مساعدة قوى الظلام والشر ، يتحد راضيا مرضيا وبعقله واعيه مع بذور الدمار والحراب . فهي البذور التي تنمى قدرته وتلهب الهامة ، غير أنها تعمل على تآكل تلك المقدرة بسرعة مذهلة لتترك صاحبها منهرا . انه

التقى بالشيطان فعلا ، أم هو قد تخيل ذلك وهذا الاخير أسوأ حالا . ويعقد « لفركين » اتفاقية مع الشيطان فحواها أن يساعده الشيطان للوصول الى أبعد أبعاد المعرفة ويحقق أمله في الفن طوال أربعة وعشرين عاما ، وعلى لفركين ألا يدع نفسه للاحاسيس الانسانية وألا يحب ، وعليه أن يسلم نفسه للشيطان في آخر المدة المقررة . ويوعده الشيطان قائلا : « سوف انطلق بك وراء أبعاد حقبتك الحضارية هذه . . سوف أرجعك بكل جرأة وجسارة الى البربرية ذات الحدود ، فهي انسانية ، برجوازية وهمجية منطلقة » . ويبدأ « لفركين » في تأليف أعمال موسيقية خارقة يسردها « توماس مان » بدرايته الموسيقية الواسعة في صفحات عديدة ماثلة بالنبوت والاوزان . وكانت كل أعماله تجمع بين النوازع الشيطانية المنطلقة والموضوعية الباردة النظامية . ويظل « لفركين » يعيش حياة « القديسين » منعزلا عن البشر ، متفرغا للجمع بين الهمجية الانسانية والبرود الرياضي حتى

معرض جديد لييكاسو

يقام هذا المعرض في فرنسا في قصرها الكبير بعد تجديده . .

وسوف يفتتح في نهاية هذا الشهر ليعرض أعمال الفنان العبقرى لييكاسو يعرض أعماله الفنية المتنوعة التي تؤكد أن كل فن عظيم لا يقول أبدا كلمته الأخيرة .

أقيم أول معرض شامل لأعمال لييكاسو سنة ١٩٤٦ بنيويورك وكان اسمه «خمس سنوات من فن لييكاسو» ، ثم أقيم المعرض الثاني سنة ١٩٥٣ بميلانو وروما في ايطاليا وكان يضم ألف قطعة من إنتاج الفنان الكبير . وفي سنة ١٩٥٥ أقيم معرضه الثالث

بصالة الفنون التشكيلية بباريس . أما في سنة ١٩٦١ فقد احتفلت نيويورك بعيد ميلاد لييكاسو الثمانين وأقامت له معرضا شاملا مرة أخرى . وفي العام الماضي أقيم المعرض الشامل رقم (٥) بقاعة « التيت جاليري » بلندن .

وفي هذا العام يبلغ لييكاسو عامه ال (٨٥) ، ولكنه لا يزال يعمل بروح الشباب . . وقد قرر في معرضه الشامل رقم ٦ أن يعرض لأول مرة اللوحات التي لم يقبل أن يبيعها والتي أوصى بوضعها في متحفه الخاص بموجان والذي لم يفتتح بالطبع بعد . هذه اللوحات طبعها دوغلاس دونكان في كتاب فاخر . . وسوف يحتوى المعرض الجديد أيضا على التماثيل التي تحتها في عامي ٣٠ - ٣١ عندما كان يسكن مقاطعة بواجلو .

الانسان الذى دفعه البحث عن الفن الى
التصارع مع التزامات ليس فى مقدور قدراته
الطبيعية ان توفى بها ، فينال منه التمزق
والانهيار .

على جوته أن ينقذ فاوست لانه يرمز للانسانية
اما « لفركين » فلا يرمز لشيء ، وابعده ما يمكن
أن يرمز له هو الشعب الالماني الذى سلم نفسه
للنازية وتأن مصيره الدمار .

وقد اكتفينا فى هذا المجال بتناول ثلاثة نماذج
من فناني مان ! أحدها شاعر ، والثانى روائى ،
والاخير موسيقى . ولكن تعج روايات «توماس
مان» بالكثير من الفنانين من أمثال « شبينل »
فى قصة « تريستان » و « فلक्स كريل »
و « كاستروب » فى جبل السحر وغيرهم . لقد
شغل « مان » عقله وطاقته ليهب عن مخرج
للفنان المعاصر ، وأظهر ما قد يقع فيه الفنان
من شبك قد تؤدي الى نضوبه وانهياره . وفنان
كهذا يستحق أن ينال قدرا من الاهتمام
لندرك كيف خلق ما خلقه ، لنرى احساس الفنان
بزميله الفنان الذى يدفع حياته ووجوده ثمنا
لنبله ، لنحس عذاب الفنان المعاصر وما يعاينه بحثا
عن فن متماسك وسط عصر حضارى مضطرب .
فاروق فريد

ولكن لا يصح أن نمر على رواية «مان» الدكتور
« فاوست » هذه من غير أن نقول كلمة عن جدتها
الاولى « الدكتور فاوست » التى كتبها جوته .
فالدكتور فارست « عند كليهما بطل لا يرضى
بما وصل اليه من معرفة ، درس الالهة ولم
يخرج منه راضيا ، التقى بالشيطان ليعقد معه
معاهدة . غير أن « فاوست » جوته « كان عليه
أن يسلم نفسه للشيطان عندما يختفى منه
الاحساس بالبغض وعدم الرضا ، أما « فارست »
« مان » فقد ضحى بكل وجوده وكيانه نظير
أربعة وعشرين عاما من الالهام الشيطاني والعمل
الخلق المركز . كما أن « فاوست » جوته « قد
أنقذه الحب ، بينما حرم « لفركين » من
الاحاسيس البشرية ، وكانت تجربته النسائية
الوحيدة مع امرأة هى وسيطة للشيطان لقد كان



بيكاسو على باب معرضه الجديد

وليم جولدنج

والرواية الرمزية الجديدة

رئيس عوض



● ان محنة الانسان وسر بلائه هو انه قد تجرأ ونسب الى نفسه صفة الربوبية ، كما كما انه قد ابتعد عن طبيعته ونأى عن ذاته ، ويرى « جولدنج » ان واجب الانسان يعتم عليه مجابهة الفوضى المستشرية في الوجود دون خوف أو وجل ، ودون محاولة من جانبه لفرض نظام على فوضى هذا الوجود .

● ان وظيفة الروائي في نظر جولدنج تتلخص في انتزاع اللافتات المعلقة على الأشياء ، وفي عدم التسليم بأي شيء على انه بديهي لا يحتاج الى دليل أو برهان ، كما ان وظيفة الروائي تقتضي منه أيضا كشف النقاب عن الجوانب المظلمة التي لا تخضع لاحكام العقل او المنطق في حياة الانسان .

من هو وليم جولدنج ؟

الآن زميل في الأدب بالجمعية الملكية البريطانية .

كتب جولدنج قدرا كبيرا من الشعر الى جانب مسرحية نشرها عام ١٩٥٨ بعنوان « الفراشة النحاسية » واستطاع أن يلفت الأنظار اليه عندما نشر أول رواياته ، ولعلها أعظمها على الإطلاق ، تحت عنوان « سيد الذباب » ١٩٥٤ ، نشر بعدها جولدنج روايتين هما : « الوارثون » ١٩٥٥ ، « نشار مارتن » ١٩٥٦ ،

أن وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها عين وليم جولدنج مدرسا في مدرسة « الأسقف وردزورث » في « سالزبوري » وتنصرف هوايات « جولدنج » الى جانب اهتمامه بالكتابة الى ركوب القوارب ودراسة الأدب الاغريقي الذي يحرص على قراءته بنهم شديد . وفي موسم ١٩٦١ - ١٩٦٢ عين « جولدنج » استاذا زائرا بكلية « هولنز » في « فيرجينيا » بالولايات المتحدة . وهو

ولد « وليم جولدنج » في « سانت كولب مينود » « بكورنوال » عام ١٩١١ . وتلقى تعليمه بكلية « براسنوز » « باكسفورد » وفي عام ١٩٤٠ التحق « جولدنج » بالبحرية البريطانية حيث خدم على ظهور السفن الطوافة والمدمرات وكاسحات الألغام ، وعلى ظهر حاملة صواريخ عجلت اليه مهمة قيادتها والاشراف عليها عند نهاية الحرب . وشاهد « جولدنج » أوار الحرب والقتال مستمرا ضد الغواصات وسلاح الطيران . وبعد

مشكلة الشر في الادب

يتميز أدب « وليم جولدنج » بأنه أدب رمزي ، وفي نظر الروائي الناقد ، « بيتر جرين » ، أن رمزية جولدنج لاهوتية أساسا وفي رأى « وليم جولدنج » ان الانسان مسئول عن وجود الشر في هذه الحياة والواقع ان الأهوال التي مر بها « جولدنج » أثناء الحرب العالمية الثانية قد جعلته يمعن الفكر ويطيل النظر في مشكلة وجود الشر في العالم وعندما اعترض أحد النقاد على ما ذهب اليه « جولدنج » من أن الانسان وحده صانع الشرور بقوله ان الخير في صنع الانسان كذلك ، رد عليه « جولدنج » : « يستطيع الخير

أهم ما نلاحظه في أدب « جولدنج » أنه يبحث في العلاقة بين الانسان والكون ، كما أنه يبحث في العلاقة بين الانسان والله . ولا يعنى « جولدنج » في رواياته باستقصاء العلاقة الاجتماعية بين الانسان والانسان ، ومن ثم فانه يحق لنا أن نصف أدبه بأنه « غير اجتماعي » ولا شك أن اهتمام « جولدنج » في رواياته بما يتجاوز العلاقات الاجتماعية هو الذي حدا بكثير من النقاد كالبروفيسور « فردريك كارل » في كتابه المرشد في الرواية الانجليزية المعاصرة ، الى وصف هذا الادب بأنه أدب ميتافيزيقي .

فوجيتا

مثلاً فعل ما تيسر في فانس وكوتنو
في فيلرامش ، أراد الفنان الكبير
فوجيتا ان يزخرف بالنقوش احدى
كنائس رامز ، حيث تم « تعميده »
سنة ١٩٥٩ . . . ومنذ ايام قليلة
افتتحت هذه الكنيسة ذات الـ (١٧)
لوح من الزجاج ، والتي غطت جميعها
بالرسومات التي نفذها «شارل مارك»
وصممها الفنان فوجيتا الذى يرى وهو
ينظر اليها قبل الافتتاح .

مسبقة يسعى الكاتب الى الباسها ثوب الحقيقة
والواقع ، فى حين أن الثانية لا تبدأ بأية فكرة
مسبقة ولا تجسد أية دروس أو عبر ، كما أنها
لا تتضمن أية نتائج فكرية . ويقول «جون بيتر»
ان العالم الادبى المعاصر ينجح الى خلق هذا النوع
من الروايات التى تتضمن دروساً وعبراً . ويرد
« جون بيتر » أسباب انتشار هذا الضرب من
الانشاء الروائى الى أن عصرنا قد أصبح «براهجيات»
حتى فى الأدب ، وأنه يريد من الأدب أن يكون
تطبيقاً وليس نظرياً . أضف الى ذلك أن الرواية
الدراسية تتفق مع ميول العصر الذى نعيش فيه
بحكم جنوحها الى التعميم واعراضها عن
التخصيص . . . ورغم أن جون بيتر . يعبر عن
رضاه بوجه عام عن هذا اللون من الانشاء الروائى ،

ان يرى أمر نفسه ، ولكن المشكلة هى وجود
الشر . « ويتلخص موضوع روايات « جولدنج »
الذى لا يتغير أبداً فى أن الشر كامن فى العقل
البشرى ، مهما تخفى وراء اقنعة من البراءة
الزائفة . ويشبه هذا الشر الكامن فى عقل
الانسان وحشاً متربصاً ينتهز فرصته السانحة
للاقتضاض على فريسته .

وبالرغم من تصوير وليم جولدنج للانسان على
أنه شرير بطبعه ، فانه لا يفقد الرجاء فى امكانية
خلاصه . وسبيل الانسان الى الخلاص هو أن
يعرف نفسه بنفسه» ان محنة الانسان وسربلائه
هو أنه قد تجرأ ونسب الى نفسه صفة الربوبية
كما أنه قد ابتعد من طبيعته ونأى عن ذاته ويرى
« جولدنج » أن واجب الانسان يحتم عليه مجابهة
الفوضى المستشرية فى الوجود دون خوف أو وجل
ودون محاولة من جانبه لفرض نظام على فوضى
هذا الوجود . ان وظيفة الروائى فى نظر «جولدنج»
تتلخص فى انتزاع اللافتات المعلقة على الاشياء وفى
علم التسليم بأى شئ على أنه بديهى لا يحتاج
الى دليل أو برهان كما أن وظيفة الروائى تقتضى
منه أيضاً كشف النقاب عن الجوانب المظلمة التى
لا تخضع لأحكام العقل أو المنطق فى حياة الانسان
ويعتقد جولدنج أن الروائى اذا شاء أن يحذو حذو
« اسكيلوس » وأن ينصرف الى تصوير مأساوية
الحياة ، فانه يتعين عليه أن يغوص فى أعماق
المأساة الانسانية ، وأن يصل الى جذور المرض
بدلاً من أن يكتفى بتصوير عوارضه . والذى
لا شك فيه أن انصراف « وليم جولدنج » الى
تصوير ضياع البراءة الانسانية يذكرنا بقصة
سقوط الانسان عندما أكل من شجرة المعرفة فى
الانجيل .

يتناول الناقد « جون بيتر » روايات جولدنج
باعتبار أنها حكايات تتضمن دروساً وعبراً .
والفرق بين الخرافة أو الحكاية الدرسية وبين
الرواية فى نظره هو أن الأولى تبدأ بفكرة مجردة



فانه يرى انه يتورط بالضرورة فى خطاين : أولهما أن الرواية الدراسية تعنى بتصوير القسّمات الخارجية أكثر من عنايتها برسم الملامح الداخلية. وثانيهما أن مؤلفها كثيرا ما يضيف الى متن الرواية ما يمكن تسميته بالمذكرات أو الملاحظات التوضيحية .

سيد الذباب

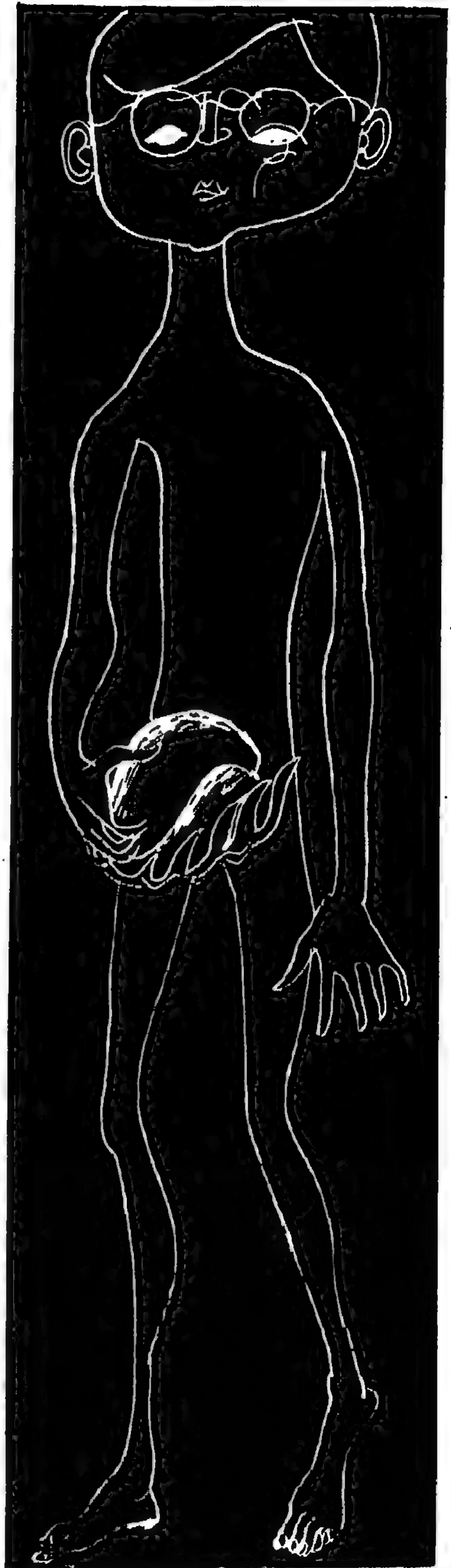
تتصف رواية « وليسم جولدنج » . الأولى « سيد الذباب » ببساطة البناء فهي تروى لنا قصة مجموعة من التلاميذ ألقت بهم المقادير فى جزيرة استوائية معزولة ، يبدو أن السلطات البريطانية قد أمرت باجلائهم فى طائرة حتى تجنبهم الهلاك فى حرب ذرية ضروس هبت ريجها على الأراضى الانجليزية . وبذلك يجد الصبية

أنفسهم فى هذه الجزيرة المهجورة وقد انفصمت كل صلة تربطهم بالعالم الخارجى ، كما انعدم كل اشراف من الكبار عليهم . وفى غيبة هذا الاشراف نرى أن التلاميذ يباشرون حياتهم المنعزلة بطريقة عاقلة فى بادئ الأمر ، كما انهم يتعاونون فيما بينهم لتدبير شئونهم . ولكن هذه الحياة الهنيئة السعيدة العقلانية لا تدوم ، فالخطر الداهم يتهددها لا من الخارج ، ولكن من دخيلة أنفسهم ويتدهور بهم الحال بالتدريج حتى يصبح الصبية فى نهاية الأمر فرقة من المجرمين الخارجين عن القانون وعن كافة القيم الحضارية . وما أن يزائل هؤلاء الصبية كل احساس بضبط النفس ، حتى تتبين فى تدهورهم الأليم زيف الطلاء الحضارى الذى يخفى وراءه ضراوة الهمجية وشراسيتها . فما أسهل أن يزول هذا الطلاء ليكشف النقاب عن

النفس الضارية التي تنطلق معربة تدمر كل ما يعترض سبيلها من قيم .

قلنا ان صوت العقل يسود مجتمع التلاميذ الى حين . وعندما يسود صوت العقل في بادىء الأمر ، نرى التلاميذ يفرضون على مجتمعهم الصغير مقاييس حضارية ، فهم ينتخبون فيما بينهم رئيسا لهم اسمه « دالف » يبلغ الثانية عشرة من عمره ويمتاز بحسن المنظر وقوة الحجّة والقدرة على تدبر الأمور ، كما نراهم يعقدون اجتماعات لمناقشة مشاكلهم بطريقة ديموقراطية منظمة . فهم يستخدمون محارة التقطوها من الماء كأداة للتنبيه على أفراد مجتمعهم واستدعائهم للاجتماع كلما عرض لهم فى أمور الحياة أمر جديد . ولكن هذه العقلانية التي تحكم تصرفاتهم سرعان ما تذوب وتختفى لتحل محلها نزعات لا عقلانية مدمرة تحطم سائر المقاييس الحضارية التي ارتضاها مجتمعهم الصغير . وعندما كان مبدأ النظام سائدا ، لم يكن من حق أى فرد فى هذا المجتمع الصغير أن يتكلم فى أى موضوع أو يخاطب بقية أفراد الجماعة عنه دون أن يكون ممسكا بهذه المحارة ، التي أصبحت رمزا للعقلانية والنظام . وحين كان الصبية يدينون بالولاء للنظام ، نراهم يقسمون أنفسهم الى معسكرين : معسكر يتعهد بمهمة الصيد والقنص وامداد الجماعة بالطعام المكون من لحم الحنازير التي تكتظ بها الجزيرة ، ومعسكر آخر تتلخص مهمته فى اشعال النار والاحتفاظ بها مشتعلة ، فهي سبيلهم الوحيد الى النجاة ولفت أنظار العالم الخارجى الى ما هم فيه من محنة . ويقول «فردريك كارل» معلقا على هذا التقسيم ان معسكر حفظة النار يمثل أهل الفكر ، فى حين أن معسكر الصيد والقنص يمثل أهل العمل .

ويتدهور هذا المجتمع الصغير ، وينفسخ تماسكه الاجتماعى ، ويصيب بناءه صدع عظيم عندما تزحف الجوانب اللاعقلية على حياته . ويتحول هذا التفسخ الاجتماعى الى حرب عاتية بين فريق الصيد والقنص بزعامة (جاك) الذي تلتف حوله فرقة الأناشيد والألحان الكنسية التي نراها تسير خلفه فى صفين ، مؤتمرة بأمره ، واضعة نفسها



رهن اشارته ، وبين أهل الفكر والحجى بزعامة « رالف » يؤيده الغلامان « بيجى » الذى يتصف بالمنهج العملى فى التفكير ، و «سيمون» المتصوف ذو البصيرة القادرة على استجلاء ما يخفى من رؤى نورانية على أقرانه من الغلمان .

وتتطير أول شرارة فى هذه الحرب الضارية عندما يسعى (جاك) الى تجاهل المقاييس الديموقراطية التى تنظم شئون الجماعة ، فهو يريد أن يتكلم دون أن يكون ممسكا بالمحارة التى لا يحق لانسان أن يبدأ الحديث فى اجتماعاتهم المنعقدة دونها . وهو ينصرف تماما عن الاحتفاظ بالنار مشتعلة الى اللهو والمرح والصيد والنقص . وعندما يذكره « رالف » زعيم الجماعة ، « وبيجى » الغلام المصاب بالربو بأن الاهتمام بالصيد والقنص لا ينبغى أن يلهيهم عن اشعال النار ، يستبد به الغضب ويذهب به كل مذهب ، ويزداد غضبه تأججا عند ما يصر « بيجى » على تذكيره بأنه يتكلم بطريقة غير قانونية دون اعتبار للمقاييس التى اصطلح عليها مجتمعهم الصغير ، فنراه يصب جام غضبه على الغلام « بيجى » الضعيف ويمسك بتلابيب غريمه وينزع نظارته ، من فوق عينيه ليلقى بها على احدى الصخور فتتهشم احدى عيني النظارة ، ويتلمس الصبى المغلوب على أمره طريقة الى حيث تسقط نظارته ، ويلتقطها وقد لاحت فى محياه ملامح ذلة مروعة وانكسار عظيم .

ثم يشتد آوار الحرب عندما يتطلع الصبية فى ظلمة الليل فى جزيرتهم المهجورة الموحشة الى قمة الجبل ، فيزون شبيحا هائلا ضخما مخيفا يربض عليها ويبدو عليه أنه يتحرك أحيانا فيحرك فى قلوبهم الهلعة المخاوف المظلمة السوداء . حتى فريق القنص والصيد يرتاع لمنظره الرهيب فى ظلمة الليل البهيم . ويشير الصبية وقد انخلعت قلوبهم الى هذا الشبح الرابض باسم « الوحش » دون أن يدركوا أنه لا يعدو أن يكون جثة هامدة لرجل لقي مصرعه أثناء اشتباك دار رحاه على مبعدة بضعة أميال من الجزيرة لتلقى به الرياح على قمة الجبل فى جزيرتهم الموحشة .

وعبثا يحاول الغلامان العيلان « بيجى » المصاب بالربو ، و « سيمون » المصاب بالصرع ، أن يحطما أسطورة « الوحش » ، وأن يبددوا مخاوف أترابهما السوداء منه . وتذهب كل محاولتهما لتطهير مجتمعهما الصغير من أوشاب الخزعبلات ، وأدران اللاعقل أدراج الرياح . ويراق دمهما الطهور على أيدي فرقة الأناشيد والألحان الكنسية التى لا ترضى بغير الخزعبلات بديلا . وبذلك يصبح مصير الغلامين الأليم المفجع رمزا لمصير الوعى المستنير الذى يحترق حتى يضئ للآخرين السبيل ويرفض الصبية النور ويفضلون عليه الظلام . وتخيم على الجزيرة كلها روح شر مستطير ، وتهب ريح عاتية من ظلمة قلب الانسان وظلمه لأخيه الانسان لتمس كل ما فى الجزيرة المفقرة فتشيع فيه برودة الموت وفى هلعهم من الوحش ، يقيم دعاة الظلام ، وعلى رأسهم « جاك » ، غارضة خشبية فى قلب الغابة يعلقون فى اعلاها رأس خنزير يتقدمون بها زلقى الى « الوحش » الرابض على قمة الجبل ويحيط الذباب برأس الخنزير المعلقة فى أعلى الخشبة ويتكاثر حتى يصم طنينه الأذان ، وينظر الصبية الى هذا الرأس فى رهبة وخوف وهلع عظيم ويطلقون عليها اسم « سيد الذباب » .

وفى وحدته المستنيرة الواعية ، يكشف « سيمون » أن الشبح الرابض على قمة الجبل ليس سوى جثة هامدة لا حراك فيها . وعندما يحاول « سيمون » الضامر الهزيل المصاب بمرض الصرع أن يكشف النقاب عن « الوحش » ، ويبصر زملاءه بالحقيقة وينشر فيهم النور ، اذا بقوى الظلام تتجمع وتكشر عن أنيابها وتعمل أظافرها فى بدن الغلام نهشا وتمزيقا . ويحيط الصبية بالغلام « سيمون » وقد اسكرتهم نشوة الرغبة فى سفك الدماء ، ويصيحون فى وجه الذى جاءهم مبشرا بالنور : « اقتلوا » « الوحش » اذبحوه . اسفكوا دمه . وهكذا يضيع صوت الحق ، ويتبدد النور وتنطفئ شعلة المعرفة والاستبصار ، ويصيب الاحباط والاخفاق كل ما حققه الانسان فى عالم الخير والحق والجمال ، وتشيع فى الوجود ظلمة تنخلع لها القلوب . ولم يكن هذا المصير المفجع مصير « سيمون » وحده . ف « بيجى » يلقي

ويخرج «رالف» من محنته المريرة وقد اكتسب
حصانة تساعد على الخوض في خضم الحياة •

معنى الرمز في الرواية

يجدر بنا بعد أن فرغنا من عرض «سيد الذباب»
أن نعرض لرأى الدكتور كليز روز نفيلد ، العالمة
النفسية ، في هذه القصة ، فرائها جدير
بالتسجيل ما في ذلك شك ، وخاصة لأنها تنحو
إلى تفسير هذا العمل الفني على أساس نفسي بحث
وعلى أساس نظريات « فرويد » بالذات • فهي
تري أن « سيد الذباب » تجسيد واع من جانب
« وليم جولدنج » لنظريات « فرويد » في قالب
أدبي • ونحن نعرف كيف ترد نظريات « فرويد »
القسوة الكائنة بنفوس الكبار إلى القسوة الكامنة
في نفوس الصغار • وما من شك في أن هذا
ما دعا الدكتور « كليز روز نفيلد » إلى اختيار
عنوان « رجال أصغر نموا لمقالها • فالفرق بين
الكبار والصغار ليس فرقا في النوع ولكنه فرق
في الدرجة كما نرى •

حتفه لأنه يرفض أن يشارك القطيع إيمانه بوجود
« الوحش » على قمة الجبل • أكثر من هذا أن
« رالف » نفسه زعيم الجماعة يكاد أن يهلك
وتفيض روحه في هذه الردة إلى الوحشية
والهمجية ، لولا أن وصلت إلى أرض الجزيرة في
الوقت المناسب إحدى وحدات الأسطول يرأسها
ضابط بحري وعندما يرى الضابط البحري ما أقدم
عليه الصبية من أعمال بربرية ، ينهرهم ناصحا
أيامهم أن يتصرفوا بطريقة متمدنة لائقة • وينبغي
ألا تفوتنا سخريه « وليم جولدنج » المريرة من
نصيحة الكبار للصغار • فالكبار لا يقلون عن
الصغار ضراوة وتوحشا ، بل أنهم يفوقونهم ما
في ذلك ريب • وآية ذلك أنهم يقاتلون في حرب
ذرية أشد خطرا وأشملا دمارا مما يقوم به
الصغار في جزيرتهم المهجورة من أعمال بربرية •
وفي خاتمة « سيد الذباب » نرى « رالف » وهو
يبكى وينتحب على ضياع براءته • ويجتاز « رالف »
محنة نفسية قاسية يوطن نفسه فيها على التأقلم
حتى يستطيع مجابهة غلطة الحياة وقسوة الأحياء

في العدد القادم

تطرح مجلة الفكر المعاصر

قضية النقد الحديث

بمسارته القائمة واتجاهاته المستقبلية
على المستويين النظري والتطبيقي

يشترك في تحريره :

مجموعة من أستاذة الجامعات ومن النقاد الطبيعيين



وتحلل « كلير روزنفيلد » فكرة نشوء الطقوس الخاصة بالعبادات ، وتشرح لنا كيف أنها تطورت من نشاط قصد به التسلية والترفيه في بادئ الأمر . فقد بدأت فكرة القنص والصيد عند الصبية في الجزيرة الذي انغمسوا في الاستمتاع به على أنها وسيلة للترويح عن النفس . أي أن القنص والصيد لا يعلنان في نشأتها أن يكونا ألعابا ترفيهية في بادئ الأمر . ولكن هذه الألعاب الترفيهية تطورت فيما بعد حتى أصبحت أساسا لتكوين مجتمع متطور . وهكذا نرى أن قنص الخنازير في الجزيرة الذي بدأ كمتعة في حد ذاته قد تحول الى نوع من الطقوس العقائدية ، كما يتجلى هذا من نشوء القناصة وقد أحاطوا بسيمون بغية سفك دمه ، فهي نشوة لا تختلف في شيء عن نشوة الذين يمارسون طقوس العبادات البدائية .

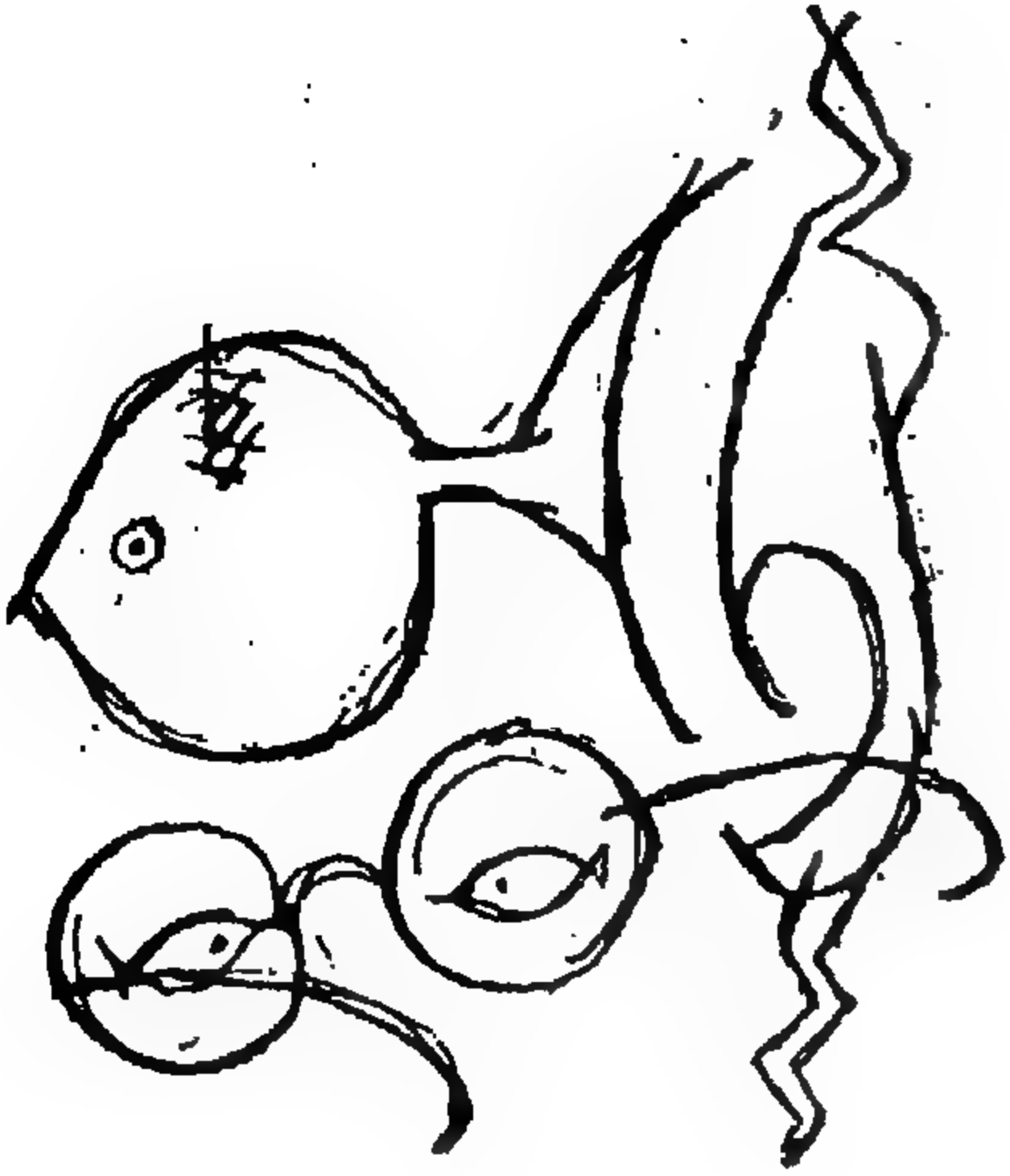
وتفسر الدكتورة « كلير روزنفيلد » إحدى حوادث « سيد الذباب » تفسيراً يستحق من المشتغلين بالنقد العناية والاهتمام و « سيمون » الغلام المصاب بمرض الصرع يتصور في مقابلة له منفردة مع رأس الخنزير « أو سيد الذباب » أنه قد دخل في جوف هذه الرأس المعلقة في قلب الغابة . وترى الدكتورة « كلير روزنفيلد » أنه يمكن تفسير هذه الحادثة على ثلاث مستويات (١) المستوى الحرفي (٢) المستوى الرمزي (٣) المستوى النفسي . فعلى المستوى الحرفي ، نستطيع أن نرى في صورة « سيمون » ، وقد ابتلعه رأس الخنزير ، هلوسة غلام رقيق حساس وهزيل على وشك أن يفقد وعيه في إحدى نوبات الصرع التي تنتابه ، وأن يلج منطقة اللاشعور

ويمكن تفسير هذه الحادثة من الناحية الرمزية بأنها ترمز الى ما يرمز اليه القصص العقائدي المعروف حيث نرى البطل يدخل في جوف الثنين ليخرج منه حاملاً معه إكسير الحياة ليهب به البعث مجتمعا أصابته الموات . أما من الناحية النفسية فتمثل هذه الحادثة فكرة القضاء على « الأنا » ، كما تمثل رحلة الانسان الى دخيلة نفسه سعياً وراء معرفة النفس واستكشافها ، وعودة به الى أبدية اللاوعي . وبالإضافة الى هذا

ترى الدكتورة « كلير روزنفيلد » ان جثة الطيار على قمة الجبل ترمز الى رجوع الانسان الى اللاعقل الذي يتوفر في الكبار والصغار على حد سواء .

وقصة « ولیم جولدنچ » « سيد الذباب »
تتضمن هجوماً شديداً على قيم المجتمع الفيكتوري القائمة على التفاؤل والرضا بالنفس . وكما أن « سيد الذباب » تنطوي على سخرية من قيم المجتمع الفيكتوري ، فإن رواية « جولدنچ » اللاحقة « الوارثون » تتضمن هجوماً على الافكار التي سادت المجتمع الانجليزى في أعقاب العصر الفيكتوري . وهي أفكار قائمة على الايمان بتقدمية العلم المتطور ، ارتبطت في اذهان عامة الناس بالكاتب المعروف « هـ جـ ويلز » . نظراً لشدة تحمسه لها .

البطل المعاصر غير البطولي



ويلفت بعض النقاد (ومن بينهم أدوين مورجان) نظرنا الى التشابه الموجود بين « سيد الذباب » و « بنشار مارتن » وبين رواية روم . بالانتين المعروفة « جزيرة المرجان » التي ظهرت فى عام ١٨٥٨ ، أى منذ أكثر من قرن مضى . وتروى لنا جزيرة المرجان قصة شبيهة « بسيد الذباب » تقع حوادثها فى إحدى الجزر المهجورة وفيها نرى جماعة من البريطانيين تهبط على أرض هذه الجزيرة لتجد فيها قوما من أكلة لحوم البشر البرابرة .

ويشتمل الرجل الأبيض من هذه البربرية فيضطلع بدوره الحضارى فى الأخذ بأيدي هؤلاء البربر المتوحشين حتى يرتفع بهم فى سلم الرقى والتقدم . ومن الواضح أن رواية « جزيرة المرجان » تجسد فكرة سيادة الرجل الأبيض كما أنه من الواضح أنها تنم عن روح القومية البريطانية التى تشعر بعلو شأنها وتفوقها فى ميدان التقدم الحضارى على غيرها من شعوب العالم المتبربرة المتوحشة .

وبالرغم مما بين الروائتين من تشابه ظاهرى ، فإن هناك فرقا جوهريا بين رواية جولدنج ، سيد الذباب ، وبين رواية بالانتين « جزيرة المرجان » و « جزيرة المرجان » تعبير عن تفاؤل المجتمع الفيكتورى ورضائه عن نفسه ، فى حين أن « سيد الذباب » تسعى لتحطيم هذه القيم الفيكتورية . ويتحدث أدوين مرجان عن وجه الشبه القائم بين ، جزيرة المرجان وبين بنشار مارتن ، فيقول ، ان توهم « بنشار مارتن » أنه تخلص من حذائه قبل غرقه ، ليكتشف فى نهاية القصة أنه مات وحذاؤه فى قدميه ، يذكرنا بما يحدث فى « جزيرة المرجان » عندما تتضح لنا أن القبطان قد اختنق فى الماء بدون أن يتمكن من نزع حذائه عن قدميه كما توهم .

والواقع أن بنشار مارتن تمثل أصدق تمثيل الاتجاه السائد فى الرواية الانجليزية المعاصرة من حيث أنها تصور ما اصطلاح النقاد على تسميته به « البطل المعاصر غير البطولى » . وليسيت لغرابية

التكنيك الروائى فيها أية أهمية (تذكر) اذا قورنت بما تمثله الرواية من اتجاه الى تصوير « البطل غير البطولى » الذى أصبح السمة العامة التى تتميز بها الرواية الانجليزية بعد الحرب العالمية الثانية كما يكتبها « صامويل بيكيت » و « ايريس ميردوخ » والشباب الغاضب . واذا شئنا أن نفهم المقصود « بالبطل غير البطولى » ، فعلىنا أن تستعرض شخصية « بنشار مارتن » (واسمه الحقيقى « كريستوفر مارتن ») لأن جوانب هذه الشخصية تلقى ضوءا على هذا النوع الجديد من الأبطال .

ان خطيئة « بنشار مارتن » فى نظر « وليم جولدنج » أنه وثق كل الثقة بذاته واستبعد تماما من فكره كل عون يجيئه من خارج نفسه ، وأنه آمن بذكائه واراادته وتعليمه وصحته الموفورة ايمانا مطلقا بغير حدود . فماذا كانت العاقبة ؟ خانه الاعتماد التام على نفسه ، وخذلت ارادته وصحته ، وتخلي عنه ذكاؤه وتعليمه فى مواجهة الموت ، ان « بنشار مارتن » تصور روج الانسان الفرد عندما تجد نفسها فى موقف يتعين عليها أن تختار بين الخلاص والهلاك . وخطيئة « بنشار » فى هذا الصدد أنه آثر الهلاك ورفض الخلاص ،

وأنه عاين الله في محنته ولكن حماقته ونزقه شاء له أن يسدل ستارا كثيفا على عينيه حتى لا يراه . ولاشك أن سقوط هذا الرجل من الناحية الروحية يرجع الى أنه فضل أن يكون « بنشار » (ومعناها بالانجليزية) ، « الحرامي » ، ورفض أن يكون « كرسنوفر » (المنتهي للمسيح) ، وأنه أشاح وجهه في صلف وعناد عن احتمالات الخلاص التي حاول اغراء بها أحد اصدقائه .

وفي هذا الصدد يتهم النقاد « وليم جولدنج » بالتناقض ، فهو يصور نفسه على أنه مؤمن « بالمذهب الطبيعي » الذي يرفض الايمان بالاديان ، ولكنه يؤمن في نفس الوقت بأن النظام الكائن في الطبيعة يشير الى وجود الله ، في حين أنه يستخدم في كتاباته اللاهوت المسيحي والرموز المسيحية لخدمة أغراضه الفنية . وتفسير هذا التناقض - أن « جولدنج » يلتجأ الى اللاهوت المسيحي والرموز المسيحية حتى يتيح له ذلك المجال الذي يعبر فيه عن رؤياه الفنية بطريقة مألوفة يسهل على الناس استيعابها .

واذا كان المضمون الديني في أدب « وليم جولدنج » يتفاوت في درجة وضوحه من رواية لأخرى ، فإنه لا يمكن بحال من الاحوال ، أن يخفى علينا في روايته الرابعة « السقوط الحر » فعنوان الرواية كما هو واضح مستمد من قصة « سقوط الانسان » الواردة في الكتاب المقدس . ويتجلى من عنوان هذه الرواية موقف جولدنج من سقوط الانسان . ففي نظره أن الانسان يسقط في الخطيئة وهو حر الارادة ، وأنه يفقد نعمة الله بمحض اختياره .

وتروى لنا « السقوط الحر » قصة رسام انجليزى شاب اسمه « سامى ماونت جيسوى » حيث نراه أثناء الحرب العالمية الثانية معتقلا في

احدى معسكرات الاعتقال النازية . وبطل هذه القصة يذكرنا « بنشار مارتن » من حيث أنه بطل أبعد ما يكون عن البطولة ، فهو يتصف بالأنانية المنفرة الكريهة ، وإذا كانت « بنشار مارتن » تعتمد في سردها الروائى على التكنيك التجريبي المعروف فى الادب تكنيك « تيار الشعور » ، فإن السقوط الحر ، تعتمد فى ذلك على شئ قريب منه ، هو تكنيك « الفلاش باك » الذى يشيع استخدامه فى السينما ، ويعتمد « الفلاش باك » على كشف النقاب عن الماضى عن طريق اهاجة الذكرى ، وعن طريق « الفلاش باك » يستعرض « سامى ماونت جوى » وهو فى المعتقل حياته قبل الاعتقال وبعده ، فنذكر مقدار جبنه وأنانيته . ففي المعتقل نراه يستسلم بسهولة رفى جبن لارهاب أحد رجال « الجستابو » الذى يهدده بالتعذيب . وما يزيد من جبن « سامى » أن رجل « الجستابو » لا يقدم على تعذيبه بالفعل حسب تهديده ووعيده له ، بل يكتفى بحبسه جنسا انفراديا فى زنزانة معتمة . فتخور قواه ويستسلم لتوه لضغط النازى عليه ويبوح بأسرار من شأنها أن تورط زملاءه المعتقلين . وفى ضعفه المتخاذل الجبان ، يذكر « سامى ماونت جوى » حياته السابقة خارج المعتقل ويستعرض « سامى » حبه « لبياتريس » كما لو كان يستعرض شريطا سينمائيا ، فيتذكر خسة موقفه منها . كانت « بياتريس » فتاة طاهرة تحبه حبا نقيًا . وكان حبه لها أنانيا شهوانيا . وظل « سامى » يراود الفتاة عن نفسها فى الحاح واصرار حتى استطاع فى نهاية الامر أن يغتصبها على كره منها . ولم تقف أنانيته عند هذا الحد ، فقد هجرها بعد أن نال منها مأربه . ثم يكتشف « سامى » فى النهاية أن صدمة عصبية قد أصابت « بياتريس » بلوعة الامر الذى اقتضى انزالها فى احدى المستشفيات العقلية . فيشعر بالندم على ما اقترعت يداهما ، ويرور « سامى » بحبيته فيخترق القضاة خوف

تتسم بالسمو والقساسة • وتناقش رواية «السقوط الحر» نقطة لاهوتية بحثة • فعندما يدرك «سامي ماونت جوى» دناءته يلج عليه السؤال التالى : «متى يسقط الانسان ؟ وما هى النقطة التى اذا تجاوزها الانسان يصبح من الهالكين وتزول عنه نجمة الرب ؟»

رئيس عوض

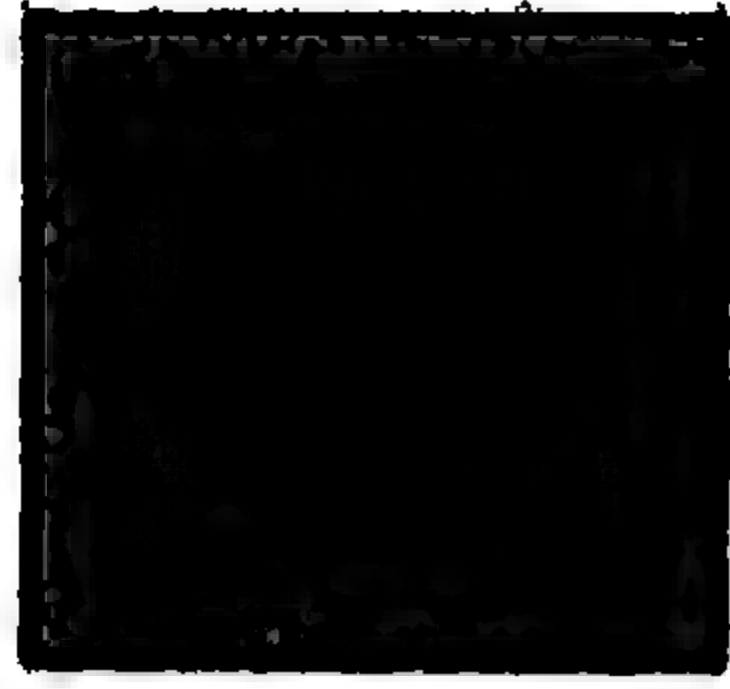
وتفور شديد ، وتشيح بوجهها عنه ، فى فزع ، وتبول على نفسها من فرط ذعرها ، فيخرج «سامي» من عندها أكثر ما يكون قنوطا ، وأشد ما يكون اشفاقا على ضحيته البريئة • وتشبه رواية «السقوط الحر» قصة «فاوست» المعروفة • و«سامي ماونت جوى» يشبه «فاوست» فى شهوانيته ، كما أنه يشبه فى قدرته فى نفس الوقت على استجلاء رؤى علوية

كاترين مانسفيلد فى مجلد واحد



يضم هذا المجلد خمس مجموعات قصصية هى : بنسيون المانى ، فتاة سعيدة ، جاردن بارتي ، عش الحمام ، ولعب عيال • ظهرت هذه المجموعات الخمس بين ١٩١١ و ١٩٢٤ أى بعد وفاتها بعام واحد ، اذ ماتت الكاتبة التى كثيرا ماشبعت بتشيكوف عبقرى القصة القصيرة ، ماتت سنة ١٩٢٣ •

ولكن اذا كانت كاترين مانسفيلد قد شبعت بتشيكوف فذلك لا يلغى شخصيتها الفنية المتزودة ووجودها الأدبى المتميز • واذا كانت لم تتمكن من الخروج عن دائرة الأدب النسائى فى تناولها لقضايا المرأة فان التفاصيل الفنية التى عبرت عن الحياة اليومية العادية التى لا تعرف مواقف حادة ولا أزمات عنيفة قد جعلتها ترتفع عن مستوى «الأدب النسائى» الى مستوى «الأدب الانسانى» •



على عبء الرازق وحرية الفكر

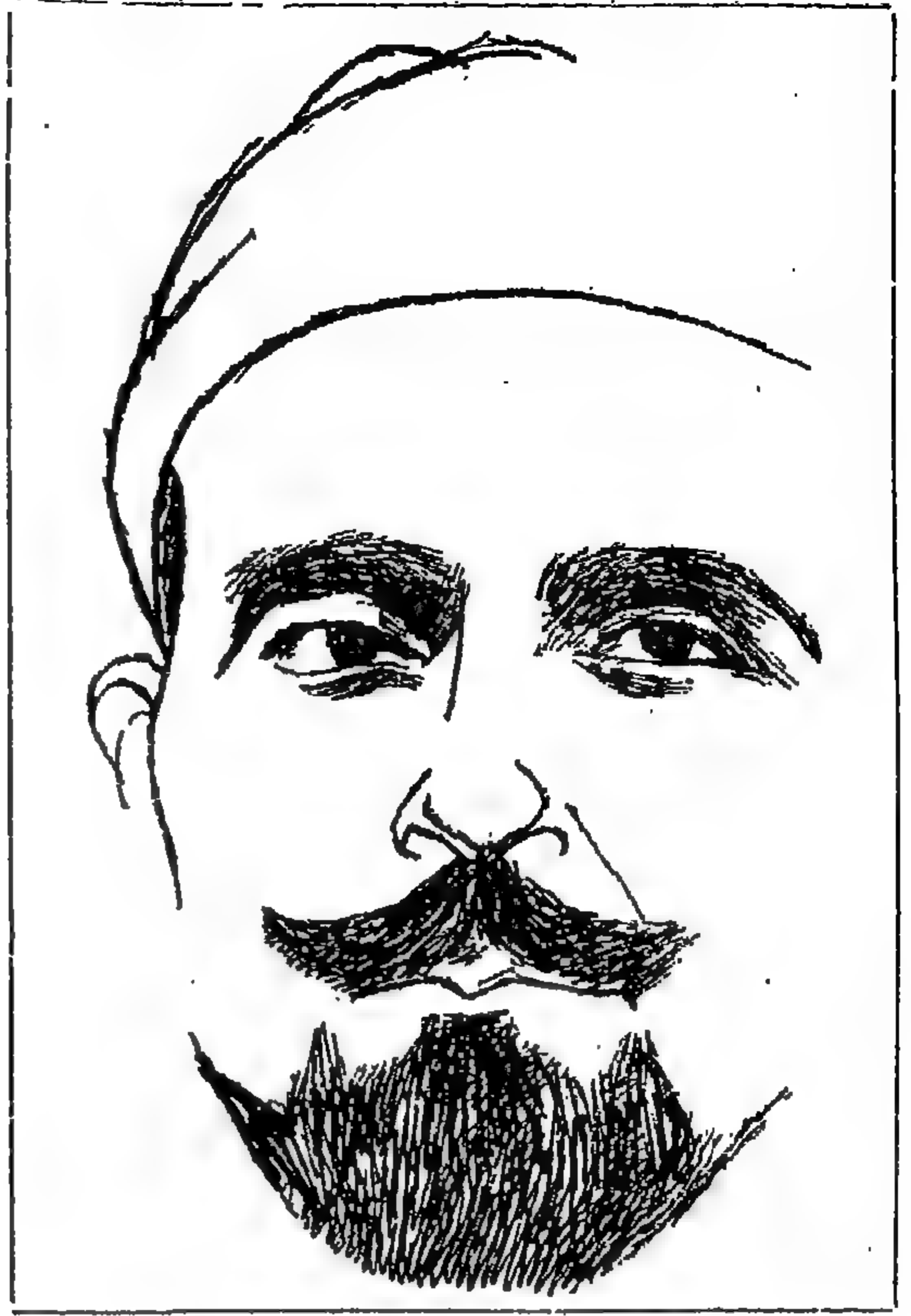
دكتور عثمان أمين

● ان صرح التحرير الذي نشهده اليوم شامخا في شتى المجالات ، انما هو الثمرة الطبيعية لما بذله أولئك الرواد المناضلون من جهود عقلية واعية ، ان يكون موضوعها « التنوير » فمقصدها « التحرير » على أي حال .

● تلك دعوة تكشف عن شخصية ثورية وكفى ، هي شخصية على عبء الرازق ، نهض للدفاع عن الحرية الفكرية على إطلاقها ، وانطلق يحارب قوى الظلام والتضليل ، واختار بنفسه زمان المعركة ومكانها ، فكان كتابه « الاسلام واصول الحكم » .

● اننا كلما أمعنا النظر في الرسالة الجليلة التي اضطلع بها على عبء الرازق ، تبيننا فيها مثلا ناطقا وشاهدا حيا على ان مضمون الحرية عند هذا الرائد ، هو أولا وقبل كل شيء مضمون اجتماعي « تقدمي » أصيل .





تتراءى لنا في تلك الخلفية ، هي شخصية
الامام محمد عبده ، التي اتسمت بدفاعها الدائب
عن قضية الحرية في مضامينها الدينية والاخلاقية ،
والاجتماعية والسياسية •

فليس يخفى اليوم على أحد في العالم العربي
الاسلامى أن الاستاذ الامام قد كان أول من دعا
قومه الى « التمييز بين ما للحكومة من حق الطاعة
على الشعب ، وما للشعب من حق العدالة على
الحكومة » ، وأنه جهر بهذه الدعوة الواعية
« والاستبداد في عنفوانه ، والظلم قابض على
صولجانه ، ويد الظالم من حديد ، والناس عبيد
له أى عبيد » •



في هذا القول الوجيز ، استطاع رائد الفكر
الاسلامى الحديث أن ينشئ دعوة الاصلاح
والتجديد ، التي أصبحت بعد متهاجا ترسمت
خطاه صفوة تلاميذه في مجالات الاجتماع والسياسة

ان مؤرخ الحياة العقلية في نهضتنا الحاضرة
لا يستطيع أن يعرض للحديث عن المكانة القيادية
المرموقة التي احتلها على عبد الرازق ، في نهاية
الربع الأول من هذا القرن ، عن جداره ، دون أن
يشير من قريب أو من بعيد الى الخلفية الفكرية
الناصعة ، ذات الأبعاد الروحية الضافية ، تلك
الخلفية التي كانت تموج بأفكار تقدمية صريحة
حملها رواد حركة التحرير في بلادنا ،
ولم ينكصوا عن النضال في سبيل تحقيقها •

ومهما يكن بين الفلاسفة والسياسيين المعاصرين
من خلاف على مفهوم الحرية ومضمونها ، فالذى
لاشك فيه أن صرح التحرير الذى نشهده اليوم
شامخا في شتى المجالات انما هو الثمرة الطبيعية
لما بذله أولئك الرواد المناضلون من جهود عقلية
واعية ، ان يكن موضوعها « التنوير » فمقصدها
« التحرير » على أى حال •



ولا نزاع اليوم على أن أبرز شخصية مصرية

والدين والأدب ، نذكر منهم على سبيل المثال
أسماء قاسم أمين ولطفى السيد فى الرعيل الثانى
وعلى عبد الرازق وطه حسين فى الرعيل الثالث .

والذى يراجع تاريخ مصر السياسى منذ
أواخر القرن الماضى ، ويتصفح جملة أفكار الناس
وطريقة الحكم السائدة فى البلاد ليعلم مبلغ ما
كانوا يعانون من العنت والشقاء والضيق ، ومدى
الشجاعة الفكرية التى اتصف بها أولئك القادة
حين حملوا مشاعل الحرية على الطريق ، ونادوا
بأفكار « تقدمية » كان الناس يعدونها « ثورية »
وان اتخذت تارة صورة النقد لمفاهيم المجتمع
والجملة على الجمود والتقليد ، والدعوة الى تصفية
العقائد ودفع الأوهام ، وتارة أخرى صورة العمل
الايجابى الفعال لمقاومة سلطات الاحتلال الأجنبى
ومناوأة نفوذ الاستبداد الداخلى ، واصلاح الفاسد
من النظم والأوضاع .

فقاسم أمين ، حين دعا الى تحرير المرأة المسلمة
واتاحة الفرصة لها للتزود من الثقافة والعلم ،
انما كان يرمى الى تحقيق ذلك الاصلاح الاجتماعى
الذى كان يضبو اليه الأستاذ الامام ، حين نادى
بأن من الجرم الصارخ أن ندع النساء المسلمات
حبيسات ذلك السجن الضيق ، سجن الجهل
والجور والجمود ، وهن اللائى ياخذن على عواتقن
أشق تبعات الحياة القومية أعنى تربية الأبناء
واعدادهم لكى يكونوا مواطنين صالحين . وبين
أن دعوة قاسم أمين الى تربية « المرأة الجديدة »
انما هى فى جوهرها دعوة الى تحرير المجتمع
الاسلامى من القيود والاغلال التى تعوقه عن الحركة
والمضى فى سبيل التقدم .

وشاء الله أن يجىء أحمد لطفى السيد ، فيدعو
الى اشاعة مفهوم « الديمقراطية » . وينادى بوجوب
قيام سلطة ثالثة شعبية ، هى سلطة « الأمة »
الى جانب السلطتين الأخريين الحاكمين للبلاد :
سلطة الاحتلال ، وسلطة « السراى » . . . وغير
خاف كذلك أن الهدف الذى كان يرمى اليه لطفى
السيد من هذه الدعوة الجديدة هو أرساء الأسس
المتينة للتحرر السياسى المنشود ، وأن أستاذ
الجيل مضى على الطريق مكملاً رسالة الأستاذ
الامام ، منادياً بتنوير الأذهان لتزويد الأمة بأدوات

الاستقلال الصحيح ، وحث الناس على التشبث
بطلب الحرية وايقاظ وعيهم بالكرامة الانسانية .
وقامت الحرب العالمية الأولى ، فاستغلتها سلطات
الغاصبين المحتلين ، لتضييق قبضتها على أعناق
المصريين ، ثم قامت ثورة سنة ١٩١٩ فكانت
انفجاراً للمشاعر السياسية المكبوتة ، وتنفيذاً
عما كابدته البلاد من شدة وبلاء وشأت الظروف
أن تضل النفوس ، فتحيد الثورة عن الطريق
السوى ، وتمزقت قوى الكفاح فى متاهات
الأحزاب والجماعات ، وأظلمت الرؤية للمصلحة
الوطنية فى ضباب المغامر الشخصية .

ثم زعم الزاعمون أن مصر قد ظفرت بالاستقلال
وأنها أضحت دولة ذات سيادة يحكمها ملك
مستقل . وكان ما يرجوه ذلك الملك ، أو بعبارة
أدق ما يرجوه له من بوعه العرش ، أن يدعموا
سلطانه ليتمكنوا لأنفسهم من وراء ستار . فأرادوا
له خلافة ، وزعموا أنها أصل من أصول الدين ،
وأن دين الله تهتز أركانه اذا لم تقم للمسلمين
خلافة ، بعد الغائها من تركيا .

فى هذا الجو المريب المشحون بالتوتر ، ظهر
كتاب لعالم شاب من علماء الأزهر الشريف ،
وقاض من قضاة المحاكم الشرعية ، يدحض فيه
هذه الدعوى ويكشف عما فيها من زيف وتلبيس
وينادى بأن الملوك فى تاريخ حكمهم طغاة ، يبنون
عروشهم على الجور والاستبداد ، ولا يقبلون من
الرعية نصحاً ، بل يفزعون من كل ما قد يتخيلون
فيه مساساً بسلطانهم على الناس .

دعوة كانت فى ذلك الحين جرأة ما بعدها جرأة
وثورة ليس وراءها ثورة : تلك دعوة تكشف
عن شخصية ثورية وكفى ، هى شخصية على عبد
الرازق ، نهض للدفاع عن الحرية الفكرية على
اطلاقها ، وانطلق يحارب قوى الظلام والتفصيل ،
واختار بنفسه زمان المعركة ومكانها ، فكان كتابه
« الاسلام وأصول الحكم » .

فى أسلوب المفكر المتثبت الجرى ، بسط على
عبد الرازق رأياً جديداً صريحاً عن الخلافة ونظرية
الحكم فى الاسلام ، مؤداه أن نظام الخلافة الذى
خلعت عليه صفة القداسة زماناً طويلاً انما هو
نظام سياسى لا يمت الى الدين الاسلامى بسبب



وثيق • فالنبي - عليه الصلاة والسلام - لم يكن قط خليفة ولا رئيس دولة ، ولم يطلب الملك ، ولا توجهت نفسه اليه والاسلام دعوة دينية الى الله ، ومذهب من مذاهب الاصلاح لهذا النوع البشرى • فهو وحدة دينية ، لاسياسية ، اراد الله أن يربط بها البشر أجمعين ، وهو « دعوة الى المثل الأعلى لسلام هذا العالم وأخذه الى ما يليق به من الكمال » •

واذا كان الأمر كذلك فلا جناح على المسلمين اذا أبطلوا الخلافة ، باعتبارها من النظم السياسية الدخيلة على الاسلام ، وواجب عليهم تحرير حياتهم المدنية أيضا من قيود الاحكام المتصلة بهذا النظام العتيق الذي ذلوا له واستكانوا اليه ، وواجبهم أن « يبنوا نظام حكومتهم على أحدث ما انتجته العقول البشرية وأمتن ما دلت تجارب الأمم على أنه خير أصول الحكم » •

ولم يكتف مؤلف الكتاب ببسط هذا الحكم الشرعى فى الخلافة ، بل أفاض فى نقد النظام الملكى ، وبين أن حكم الملوك يقوم غالبا على البطش والقهر ، وأنه يؤثر فى حياة الخاصة والعامة أسوأ تأثير ، وأوضح « أن ذلك الذى يسمى عرشا لا يرتفع الا على رؤوس البشر ، ولا يستقر الا فوق أعناقهم ، وأن ذلك الذى يسمى تاجا لاحياة له

الا بما يأخذه من حياة البشر ، ولا قوة له الا بما يغتال من قوتهم ، ولا عظمة ولا كرامة له الا بما يسلبه من عظمتهم وكرامتهم » • وأشار صاحب الكتاب فى موضوع آخر الى « أنه لطبعى كذلك فى الملك أن يكون عدوا لدودا لكل بحث ، ولو كان غلميا ، يتخيل أنه يمس قواعد ملكه » • و « تلك جناية الملوك واستبدادهم بالمسلمين ، أضلواهم عن الهدى ، وعموا عليهم الحق ، وحجبوا عنهم مسالك النور باسم الدين • وباسم الدين أيضا استبدوا بهم ، وأذلواهم ، وحرموا عليهم النظر فى علوم السياسة ؛ وباسم الدين خدعواهم وضيقوا عقولهم » •



وتلك دعوة جهرية للحرية ، وثورة عارمة على الملكية ، فى وقت كانت الملكية فى مصر ما تزال وليدة • فلم يكن قد قضى على تنصيب الملك فؤاد أكثر من ثلاث سنوات ، ولم تكن الحرية السياسية المزعومة قد استبانت صورتها الحقيقية للناس ، بل ما كادوا يشهدون صدور الدستور ، وعلان الحياة

النيابية ، حتى سارعت السراى بوأد الدستور فى طفولته ، وتعطيل انعقاد البرلمان ، كآى شىء محظور .

لقد كان ظهور هذه الأفكار فى سنة ١٩٢٥ ثورة فكرية عارمة ، ولا شك أنها كانت « ذات مضمون سياسى اجتماعى » بالإضافة الى مضمونها الدينى الشرعى لا نزاع فيه : فهذا الحس المرفه بمصالح جماهير المسلمين ، وتلك الشجاعة النادرة فى الدفاع عنها أمام بطش القوة الغشوم ، وتلك القدرة النافذة على هتك الحجب التى يتستر وراءها الحكام الذين يستخدمون الاسلام تأييدا لأغراض الأجانب المعتصبين - كل هذا قد شد من أزر الأحرار ، وقوى عزائهم فى كل مكان ، وضرب لهم أروع الأمثال فى الصمود أمام الطغيان .

اننا كلما أمعنا النظر فى الرسالة الجليلة التى اضطلع بها على عبد الرازق ، ألفيناها فى جوهرها امتدادا لرسالة الأحرار ، التى أرسى دعائها فى بلادنا الأستاذ الإمام ، تبينا فيها مثلانا طقا وشاهدا حيا على أن مضمون الحرية لدى أقطاب هذه المدرسة الفكرية ، هو أولا وقبل كل شىء مضمون اجتماعى « تقدمى » أصيل .

فلتكن هذه الكلمة العاجلة تحية حب ووفاء من جيلنا ، لزعيم من زعماء الحرية فى الجيل الذى سبقنا ، جاهد فى خدمة الفكرة جهاد الأبطال . ولقى فى سبيلها من الأذى ما لقى . وهى بعد تحية كل نصير لحرية الفكر وكل معتر بكرامة الانسان .

عثمان أمين

فى العدد القادم ... ضمن : قضية النقد الحديث

أول تحقيق نقدي من نوعه عن :

يشترك فيه :

طائفة من كتاب الرواية الحديثة فى فرنسا
ونخبة من مشققي الطليعة المصرية

الرواية الحديثة

يوسف مراد

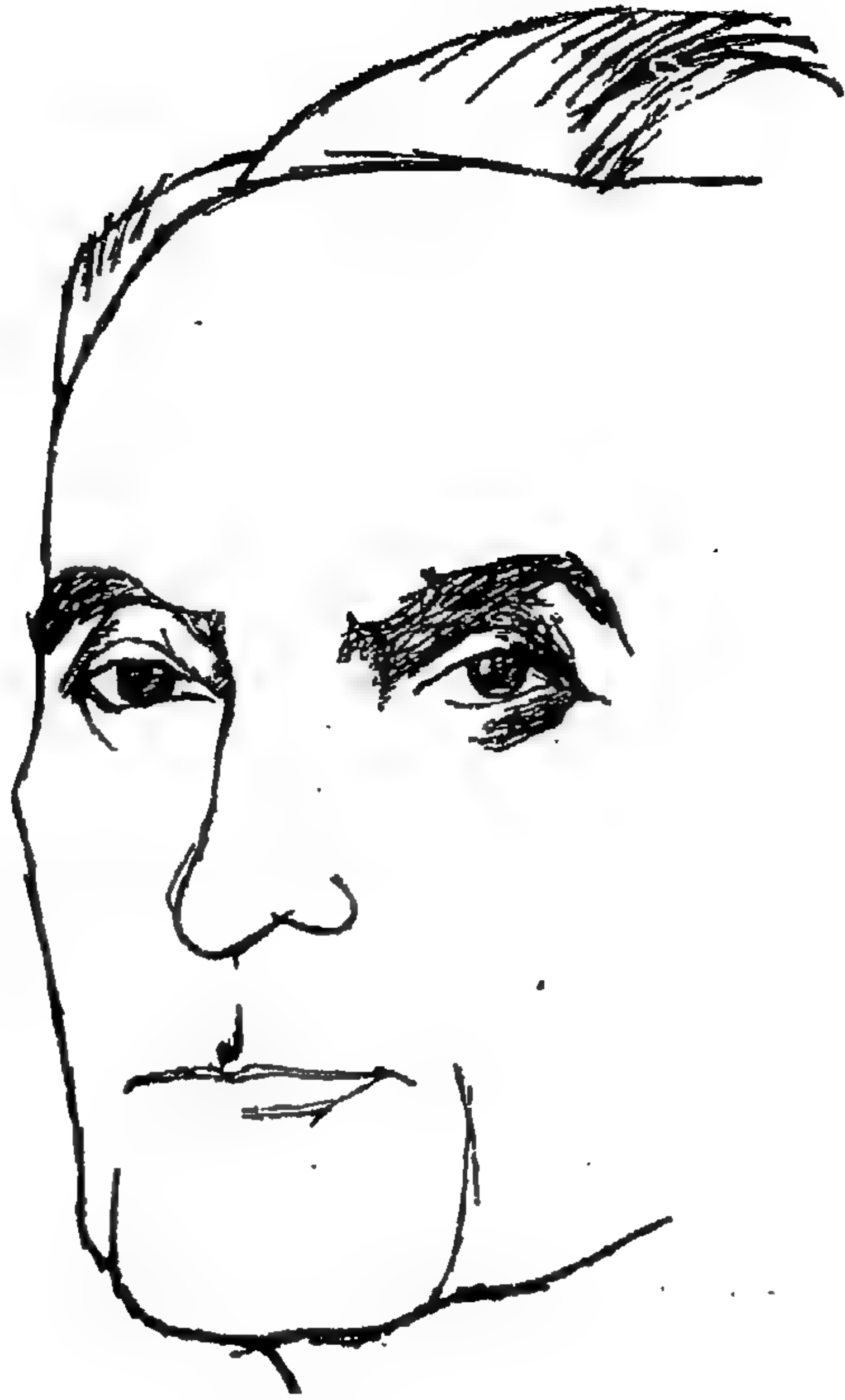
رائد المنهج التكاملي

دكتور مصطفى سوييف

● اضاف اليها شعورا معاله غير محدودة ، ولكنه يتركز في ضرورة العناية باللغة العربية الفصحى ، وبالتراث العربى وشعرنا ان قيمة ما قد اضيفت الى افكارنا استلانا لمجرد عنايته الموجهة في هذا الاتجاه .

● هكذا تكونت الصورة الاولى لعلم النفس وللأستفال بعلم النفس ، خلفية بيولوجية ، وابتعاد عن الافتراضات ذات الطبيعة الميتافيزيقية ، واتصال بفروع الدراسات الانسانية المختلفة ، ثم عنايته بالافصاح العربى عن مفاهيمنا .

● « النهج التكاملى هو الذى تسترشد بحوثه بهذه الحركة الدائرية اللولبية : فيحاول جمع التيارات التى تساهم في تكوين ظاهرة من الظواهر الانسانية سواء كانت نفسية او تاريخية او اجتماعية او خلقية او فلسفية » .



التاريخ الشخصي وكيف ساهم في تكوينه العلمي:

ولد يوسف مراد في ٢٨ ديسمبر سنة ١٩٠٢ .
وأتم دراسته الابتدائية والثانوية في مدارس
« الفرير » ، فكانت هذه بداية الطريق الى اتقانه
اللغة الفرنسية . وحصل على شهادة اتمام الدراسة
الثانوية القسم الأدبي سنة ١٩٢١ ، ثم القسم
العلمي سنة ١٩٢٥ . وكانت هذه المزاوجة بين
الشهادتين بداية الطريق الى الاهتمام الدائم
بالدراسات الأدبية والعلمية معا . وفي أكتوبر
سنة ١٩٢٦ التحق بكلية الآداب ، وتخرج في
قسم الفلسفة في مايو سنة ١٩٣٠ ، حيث كان
يقوم بتدريس علم النفس أساتذة فرنسيون .

ثم أوفد يوسف مراد في بعثة الى فرنسا في
سبتمبر سنة ١٩٣١ . وهناك في جامعة باريس
تتلمذ على عدد من كبار علماء النفس الفرنسيين

كانت وفاة الأستاذ الدكتور يوسف مراد
(أستاذ علم النفس بجامعة القاهرة سابقا) في
الثالث والعشرين من الشهر الماضي صدمة مثيرة
للحزن العميق لدى الكثيرين من تلاميذه العارفين
بفضله ، وأصدقائه الذين نعموا بمحبته ، وزملائه
الذين ترامى اليهم رنين شخصه وتعاليمه . وقد
نعاه بعضنا عقب الوفاة بأيام قليلة ، فكانت
كلماتنا موجزة ، تنبئ بالآلم وبالأسف ، أكثر
مما تبرز الدور الذي قام به هذا العالم في تثبيت
دعائم جانب هام من جوانب الفكر المعاصر في مصر
(وفي بعض الاقطار العربية المجاورة) . ولعل
الوقت قد حان الآن لنفصل القول بعض الشيء
فيما قدمه الرجل كعالم متخصص ، وكفكر يسعى
الى تحقيق نظرة أكثر شمولاً مما يتيح التخصص
الضييق ، وكأستاذ ينشر المعرفة داخل الجامعة ويهتم
بأصداؤها في المجتمع .

من أمثال هنرى دى لاكروا ، وبول جيوم ، وهنرى فالون ، وأمبردان . ونال عددا من شهادات الدراسات العليا توجهها فى نهاية الأمر بالحصول على دكتوراه الدولة فى علم النفس بمرتبة الشرف الأولى فى يناير سنة ١٩٤٠ .

على هذا النحو تضافت عناصر كثيرة فى تنشئة يوسف مراد تعمل على توثيق الصلة بينه وبين الفكر الفرنسى بخصائصه الجوهرية : الميل الى الوضوح والاستقامة المنطقية ، والاهتمام بتجميع قدر كبير من الحقائق الجزئية للكشف عن شبكة العلاقات الأساسية القائمة وراءها تمهيدا للتعميم الفلسفى ، العناية بمناقشة المفاهيم الرئيسية مناقشة لغوية وفلسفية .

وفى فبراير سنة ١٩٤٠ عاد يوسف الى مصر ، وبدأ يلقي دروسه فى علم النفس فى كلية الآداب ، ولأول مرة فى تاريخ الجامعة المصرية تلقى هذه الدروس باللغة العربية .

نشاطه العلمى ودلالته فى الحركة الفكرية :

تعددت جوانب نشاط الدكتور مراد بعد عودته من البعثة بسنوات قليلة ؛ ففي سنة ١٩٤٣ نشر كتابه « شفاء النفس » (فى مجموعة اقرأ التى تصدرها دار المعارف وقد أعيد طبعه فى سنة ١٩٥٣) ، وكنا عندئذ نتلقى محاضراته فى الجامعة ، بعنوان « مقدمة بيولوجية لعلم النفس » ، وأذكر أن الانطباع الرئيسى الذى تركته هذه المحاضرات فى نفوسنا أن الوظائف النفسية وثيقة الصلة بالتغيرات العضوية فى الكائن الحى ، وبناءه العضوى وخاصة الجهاز العصبى . وكان الرجل يحدثنا فى نظرية التطور الداروينية ، وفى بحوث مندل ودى فريز فى الوراثة . وكان يحدثنا فى بعض حقائق علم الأجنة . وكانت نتيجة ذلك كله أن بدأت ترسم فى أذهاننا الصورة التخطيطية الأولى لعلم النفس باعتباره شكلا بارزا داخل اطار من العلوم البيولوجية . كانت هذه هى السمة الأولى لعلم النفس كما تلقيناه عن يوسف مراد . فلما نشر كتابه « شفاء النفس » بدأت ملامح سمة أخرى ، مؤداها أن علم النفس ليس هو التحليل النفسى الفرويدى ، وأن البناء النظرى الفرويدى ينطوى على كثير من الثغرات المنهجية التى لا تتفق

وما ينبغى للنظرية العلمية الجيدة من شروط . لم تكن الأمور واضحة فى أذهاننا عندئذ ، ولكن هكذا كانت اللمسات الأولى . وقد دعمتها فى نفوسنا شخصية يوسف مراد الأستاذ ، كان واثقا من نفسه وهو يحاضر ، وكان واضحا فيما يقول ، وكانت تعلو وجهه تعبيرات الرضا التى توشك أن تصبح ابتساما هادئا مستبشرا .

وكانت حصيلة هذه السمات التى شهدناها فى شخصه شعورا بالاحترام المزوج بالحب والطمأنينة . وكانت النتيجة فى نهاية الأمر مزيدا من الارتباط بالرجل وبالخطوط الرئيسية لتعاليمه .

وفى يونيو سنة ١٩٤٥ بدأ الدكتور مراد ينشر مجلة علم النفس (بالاشتراك مع أستاذنا الدكتور مصطفى زيور رئيس شعبة الدراسات النفسية حاليا بجامعة عين شمس) . ونشرت المجلة عشرات المقالات الممتازة ، وألقت إلينا هذه المقالات بانطباع ثالث عن علم النفس وعما ينبغى لعلمائه أن يتزودوا به من المعرفة . كانت المجلة تنشر مقالات لغير علماء النفس (الى جانب المقالات المتخصصة) وكانت تتناول موضوعات لا تندرج ضمن القوائم التقليدية لموضوعات علم النفس كما ترد فى مراجعه ، ولكنها (أعنى هذه المقالات) كانت تصل نفسها بصورة أو بأخرى بالموضوع الرئيسى لعلم النفس ، السلوك والخبرة . ومن هذه الدراسات جميعا بدأت تترسب فى نفوسنا صفة ثالثة لهذا العلم ، أنه يفتح لنفسه نوافذ يطل منها على ميادين أخرى كثيرة : كالادب ، والفولكلور ، والدراسات الانثروبولوجية الحضارية ، والفلسفة ، والاجتماع الخ .

وفى نوفمبر سنة ١٩٤٧ نشر الدكتور مراد كتابه « مبادئ علم النفس العام » ، وأكد هذا الكتاب بعض انطباعاتنا السابقة ، وخاصة انطباعاتنا الأولى عن ارتباط السلوك بالتغيرات العضوية فى الكائن وبينائه العضوى . كان ذلك واضحا فى الفصول التى كتبها المؤلف عن « الاحساس » ، و « الاحساس » بالملائم والاحساس بالمنافر ، و « دوافع السلوك والاستجابات الآلية الناجحة » و « الانفعال » . ثم أضاف الكتاب الى ما أكده فى نفوسنا انطباعا جديدا ، أضاف شيئا ما يتعلق باللغة العربية ، وبالتراث



العربي القديم والجديد ، أضاف إلينا شعورا
معالمه غير محدودة ، ولكنه يتركز في ضرورة
العناية باللغة العربية الفصحى ، وبالتراث
العربي ، وشعرنا أن قيمة ما قد أضيفت إلى أفكار
استاذنا لمجرد عنايته الموجهة في هذا الاتجاه .

هكذا تكونت الصورة الأولية لعلم النفس
وللاشتغال بعلم النفس ، تكونت في أذهاننا لمسة
بعد لمسة : خلفية بيولوجية ، وابتعاد عن
الافتراضات ذات الطبيعة الميتافيزيقية ، واتصال
بفروع الدراسات الانسانية المختلفة ، ثم عناية
بالافصاح العربي عن مفاهيمنا .

ولنترك هذه الصورة الانطباعية ، ونتقدم نحو
بيان مضمون الخط العلمي الذي قدمه يوسف
مراد . والمصادر الرئيسية التي نستطيع أن
نتتبع فيها هذا الخط وهي المصادر الآتية :

١ - بزوغ الذكاء : دراسة في علم النفس
التكويني والمقارن ، وهي الرسالة الرئيسية
التي تقدم بها لنيسل درجة دكتوراه الدولة في
جامعة باريس . وهي مطبوعة بالفرنسية ولم
تنقل إلى العربية .

٢ - المنهج التكاملي وتصنيف الوقائع النفسية ،
مجلة علم النفس ، ١٩٤٦ ، مجلد ١ ، ٢٧٣ -
٣٠٤ .

٣ - نمو الطفل العقلي وتكوين شخصيته ،
مجلة علم النفس ، ١٩٤٦ ، مجلد ٢ ، ١ - ٢٤ .

٤ - الأسس النفسية للتكامل الاجتماعي ،
مجلة علم النفس ، ١٩٤٧ ، مجلد ٢ ، ٤٢٥ -
٤٤٢ .

٥ - مبادئ علم النفس العام ، القاهرة : دار
المعارف ، ١٩٤٧ .

من هذه المصادر نستطيع أن نستخلص عناصر
الخط العلمي ليوسف مراد على النحو الآتي :

أولا : الاهتمام بالنظرة التكوينية ، أو ما

ما نسميه اليوم بالنظرة الارتقائية ، يأتي في

المقام الأول . ومؤدى هذه النظرة العناية بدراسة

الوظائف النفسية من حيث تطورها وارتقائها .

وهي تنقسم إلى شعبتين : دراسة تطور الوظائف

السيكولوجية (أو الوظيفة التي يهتم بها الباحث

كالذكاء مثلا ، أو التعلم ، أو الإدراك ، أو التعبير

عن الانفعالات . . . الخ) عبر مستويات السلسلة

الحيوانية من أدنى المراتب حتى الإنسان ، هذه

شعبة . والشعبة الثانية هي دراسة ارتقاء

الوظائف في مراحل العمر المختلفة لدى الفرد

لها ، ليضيف على حقائقها معنى ، ويبرز من خلالها
بناء العلم الذي ينمو .

رابعا : مفهوم التكامل الذي قدمه الدكتور مراد
ينطوي على معانٍ متعددة . والمعنى الأول يشير
الى العمليات أو الوظائف العضوية والسيكولوجية
وما يطرأ عليها أثناء ارتقائها في حياة الفرد ،
اذ تدخل من حين لآخر علاقات جديدة فيما بينها
تقوم على مبدئين أساسيين ، هما : التآزر (أو
التعاون بين مجموعة من الوظائف لتكون معا
وظيفة واحدة معقدة) ، والالتزام أو الخضوع
اذ تخضع وظيفة لوظيفة أخرى ، كما تخضع
بعض المراكز العصبية لمراكز أخرى . وربما
كان هذا المعنى لمفهوم التكامل هو أوضح المعاني
وألصقها بطبيعة حقائق التطور السلوكي
والارتقائي التي اطلع عليها في دراسته
الفرنسية .

وقد ورد مفهوم التكامل بعد ذلك في كتابات
الدكتور مراد منطويا على حوالى أربعة أو خمسة
معانٍ أخرى . فتكلم عن المنهج التكامل كمنهج
يجمع بين زاويتي نظر الى ظواهر السلوك : الزاوية
التكوينية الارتقائية ، وقد تكلمنا عنها بما فيه
الكفاية ، والزاوية الشبكية التي تحاول أن
تدرس الظاهرة أو الوظيفة من خلال علاقتها
بالظواهر أو الوظائف الأخرى المحيطة بها . وتكلم
كذلك عما أسماه الروح التكاملية التي تسيطر
على بعض علماء النفس مشيرا بذلك الى معنى
الاكمال ، من هؤلاء مثلا ذروا الاتجاه السيكوسوماتي
الذين يكملون دراسة الظاهرة السيكولوجية
بدراسة التغيرات العضوية المصاحبة لها ، وفي
هذا الاتجاه كان يتكلم كذلك عن ضرورة دراسة
الظاهرة السيكولوجية ومصاحباتها العضوية
والبيئة الاجتماعية التي أحاطت بها لأن هذه
الجوانب يكمل بعضها بعضا وستكون دراستنا
للظاهرة السيكولوجية ناقصة اذا لم نكملها على
هذا النحو . وفي استعمال آخر كان يقول ،
« المنهج التكامل هو الذي تسترشد بحوثه بهذه
الحركة الدائرية اللولبية ، فيحاول جمع التيارات
التي تساهم في تكوين ظاهرة من الظواهر
الانسانية سواء كانت نفسية أو تاريخية أو
اجتماعية أو خلقية أو فلسفية » . ونحن عندما
نتأمل الآن هذه المعاني المتعددة لمفهوم التكامل

البشرى ، منذ الطفولة حتى الرشد وما بعده .
ويلاحظ أن المران الرئيسى الذى تلقاه الدكتور
مراد فى سنوات تكوينه العلمى فى فرنسا كان
فى هذا الاتجاه ، وفى هاتين الشعبتين معا . وقد
انصببت دراسته على وظيفة الذكاء . وفى تتبعه
لتطور هذه الوظيفة استطاع أن يفرق بأناة وعناية
بين خطين رئيسيين لتطور السلوك فى السلسلة
الحيوانية : خط ينتهى بالتخصّص الضيق فى
الاشكال الجامدة التى اعتدنا أن نسميها بالسلوك
الفريزى ، وخط آخر يترقى فى مزيد من المرونة
لينتهى فى حالة الانسان الى ما نسميه بالسلوك
الذكى ، وقد اتخذ من قدرة الكائن على اكتساب
عادات جديدة محكا يحتكم اليه فيما يتعلق بتقدير
رصيد الكائن من هذه المرونة . وعلى هذا النحو
ربط الرجل فى نظام نظرى محكم بين ثلاثة مفاهيم
أساسية فى علم النفس هى الذكاء والفريزة
واكتساب عادات جديدة . وقد حشد لاحكام
نظامه هذا عددا كبيرا من نتائج الدراسات التى
أجريت فى ميدان علم النفس الحيوانى وعلم
نفس الطفل .

ثانيا : الاهتمام بالأساس العضوى لمظاهر
السلوك . وقد اضطرته دراسته التطورية للذكاء
الى دراسة تطور بناء الجهاز العصبى ابتداء من
الحيوانات اللافرية ، وذلك للكشف عن حقيقة
هامة ، مؤداها أننا كلما هبطنا بدراستنا فى
مراتب السلسلة الحيوانية تبينا ارتباطا دقيقا
وجامدا بين بناء الجهاز العصبى وبين امكانيات
السلوك الذكى ، وكلما ارتفعنا فى مراتب التطور
حيث يزداد البناء العصبى تعقدا وجدنا الارتباط
بين الجهاز العصبى وبين امكانيات السلوك المرن
أعقد بكثير من الشكل البدائى المبسط لدرجة أننا
نكشف عما يشبه الاستقلال لوظيفة كوظيفة اللغة
عند الطفل البشرى .

ثالثا : دراسة الدكتوراه التى أجراها يوسف
مراد لم تتطلب منه أن يجرى تجارب معملية بنفسه
ولا أن يقوم بمشاهدات ميدانية مستفيضة . وقد
قال ذلك هو نفسه بوضوح فى مقدمة كتابه
« بزوغ الذكاء » . ومن ثم فقد تركز مرانه من
الناحية المنهجية على كيفية اقامة نسق نظرى
يجمع بين أشتات البحوث التجريبية التى لا حصر

كما ورد في كتابات الدكتور مراد نشعر أنها ليست متنافرة تماما ، ولكن بينها نواة مركزية مشتركة ، الا أننا لا نستطيع أن نحدد جسم هذه النواة بالضبط . ويخيل إلينا أن الخصوبة الذهنية التي كان يستمتع بها الدكتور يوسف مراد كانت هي المصدر الأول لهذا التعدد في معاني مفهوم التكامل ، وأنه كان من هذا الطراز من المفكرين الذين يفضلون مصارحة أذهانهم بالغموض الذي يواجهونه في مصطلحاتهم وأفكارهم ، بل ويفضلون أن يستثيروا مزيدا من الغموض كأنهم يريدون . بذلك أن يستنفدوا طاقة هذا المفهوم أو ذاك (ما دام مفهوما زائرا بالامكانيات على هذا النحو) جريا وراء الوضوح العميق الشامل .

هذه كانت العناصر الرئيسية في الخط العلمي ليوسف مراد : دراسة السلوك بنظرة ارتقائية (قدم في علم النفس الحيواني وقدم في علم نفس الطفل) ، واهتمام بالشروط العضوية للسلوك ، وعناية بكيفية اقامة بناء نظري للعلم ينتظم الحقائق العديدة التي كشفت عنها بحوث الدارسين في الميدان ، وحيرة بمفهوم التكامل لم تصل الى الاستقرار على مضمون واحد محدد .

أين نضع هذا الخط داخل الحركة العلمية في ميدان الدراسة النفسية في مصر ؟ الحركة العلمية في هذا الميدان لا تزال تعكس خصائص الحركات العلمية المناظرة في البلاد التي أكمل فيها أساتذة اليوم درساتهم العليا في مطالع شبابهم : وهي غالبا فرنسا أو إنجلترا أو أمريكا . ومن خلال هذا الإطار أجاب يوسف مراد نفسه على سؤالنا ، فقال : « أن تدريس علم النفس في الجامعة الفرنسية تغلب عليه النزعة الأكاديمية التي تهتم بعرض النظريات ونتائج التجارب ومناقشتها وربطها بالتيارات الفكرية والفلسفية ، وهي

تهدف الى اعداد مدرسين لا الى تكوين مهنيين . . . أما تدريس علم النفس في الجامعات الأمريكية فانه وان كان لا يهمل الجانب الأكاديمي ، يتجه بصفة خاصة نحو الاعداد المهني سواء في مجال تطبيق الاختبارات أو الارشاد والتوجيه والعلاج النفسي . والدراسة الانجليزية وسط بين الفرنسية والأمريكية ، وهي أكثر اهتماما بتطبيق الطرق الاحصائية وبمحاولة اقامة الدراسات الخاصة بالشخصية وبالسلوك الشاذ على أسس موضوعية ودقيقة ، الدراسات السيكولوجية في مصر المعاصرة بقلم الدكتور يوسف مراد نشرت في « نشاطه العرب في العلوم الاجتماعية في مائة سنة ، بيروت : الجامعة الأمريكية ، ١٩٦٥ » .

وبعد فلا يتسع المقام هنا لتفصيل القول فيما ترتب على هذا الخط العلمي ليوسف مراد من آثار تسربت الى عقول تلاميذه وأسهمت في تشكيل طرقهم التي اختطوها لأنفسهم . ولعلنا نستطيع أن نقوم بهذه المهمة في المستقبل القريب . ويكفي الآن أن نشير عابرين الى أنه أشرف على اثنتي عشرة رسالة للماجستير (من سنة ١٩٤٢ الى سنة ١٩٥٨) ، وعلى أربعة رسائل للدكتوراه (من سنة ١٩٤٧ الى سنة ١٩٦١) .

كذلك ينبغي لنا أن نذكر أن جهوده في خدمة الفكر العلمي المعاصر في مصر لم تقتصر علىلقاء المحاضرات في الجامعة ، وعلى نشر بعض الكتب ، ونشر المجلة ثم الكتاب السنوي في علم النفس ، بل امتدت الى نشر الكثير من الرسائل الجامعية التي نالها أصحابها تحت اشرافه ، والى نشر بعض الكتب المترجمة ، ولعل أهم ما نشره في هذا الصدد كتاب « المدخل للطب التجريبي » تأليف كلود برنار وقد ترجمه بالاشتراك مع حمد الله سلطان ، وكتاب « مناهج البحث في علم النفس »

لأندروز وقد ترجمه بالاشتراك مع عدد من الزملاء
فى الميدان ، وأهمية الكتابين أساسا أهمية
منهجية .

وكانت للرجل أوجه نشاط أخرى ، بعضها
ظل فى طور البداية ، مثل قاموس تعريف
المصطلحات النفسية ، وضع نواته فى العدد
الأول من المجلد الأول من مجلة علم النفس ،
وتابعه لبضعة أعداد ثم توقف . والبعض الآخر
كان على الحدود بين الدراسة النفسية وبين
الدراسة الفلسفية للفن .

ثم كانت هناك لقاءاته لنا فى بيته ، صباح
الجمعة من كل أسبوع ، كنا نلتقى هناك نحن
تلامذته ، أذكر من بينهم محمود العالم ، ويوسف
الشارونى ، وعباس أحمد ، وبدر الديب ،
كنا نلتقى لنسمع ونعى ، وقد سمعنا ووعينا
أشياء كثيرة ، ولكنها على كثرتها تدور حول
محورين رئيسيين : كيف يكون العالم فيلسوفا
وكيف يكون المعلم مربيا .

مصطفى سويف

فرانسوا ساجان

تفتح المسرح المسمى الجديد

حيث يقدم المخرج جاك شارون على
مسرح الجيميناز الذى تديره الفنانة ماري
- بيل مسرحيتين من تأليف صاحبة
« صباح الخير أيها الحزن » ١ .

تدور أحداث المسرحية الأولى « الجواد
الجريح » حول حياة أحد اللوردات
الفقراء ، هذا اللورد الفقير يتزوج من
امرأة ثرية .. ولكنه سرعان ما يضيىء
بزوجته وأولاده ، وبهذه الحياة المترفة
التي لا يجد فيها راحة ولا سعادة ،
فيهرب من هذا الجو كله الى فتاة فقيرة
مثله ليجد السعادة بين ذراعيها الجميلتين
اللتين لا يشوههما بريق الذهب الخداع
أما المسرحية الثانية فهي مسرحية
قصيرة من فصل واحد تصور حياة
ممثلة لم تعد تعتلى خشبة المسرح ولكنها
لا زالت تمشى على ذكرى أمجادها الفنية
بعد أن خرجت بفتى صغير فى بداية
الطريق .

ويؤكد النقاد أن المسرحية الثانية
نهاية رديئة وسيئة بينما المسرحية
الأولى عمل عادى .. وتعترف ساجان
بأنها - أكثر اهتماما واعتزازا بأعمالها
الروائية فى الوقت الذى تعتبر فيه أن
المسرح « ترفيها » لا يستحق الجهد
الذى تبذله فى رواياتها .. وتضيف
قائلة : « إن الرواية تحتاج من كاتبها
أن يكون ملتزما » لتلك المسحة التي
تتطلب من كاتبها أن يكون مسلما ١





لقاء كل شهر

الفيلسوفة الصغيرة

في الاتحاد السوفيتي

ظهرت إيريس موردوخ في الاتحاد السوفيتي . اقصد : ظهر أدبها . وتجسد هذا « الظهور » في الترجمة الروسية لأول رواية كتبها هذه الروائية المعاصرة : « أسرى الشباك » وبهذه الرواية يتعرف القراء الروس على صاحبها لأول مرة . وقد كتب أحد النقاد الشبان ، واسمه ديمتري شيسنكوف ، دراسة للرواية ، وانتهمها فرصة للكتابة عن فن موردوخ الروائي بصفة عامة ، ونظرتها الى الحياة . ونشرت مجلة « الادب السوفيتي » في عدد يوليو من العام الحالي مقتطفات من هذه الدراسة . والذي يفيدنا هنا ويدفعنا الى الاهتمام بالدراسة ، تلك الرغبة في التعرف على رأى « الآخرين » في إيريس موردوخ ، رأى من ليسوا من بنى جلدتها .

أكد الناقد الروسي ان اهتمامات موردوخ اهتمامات سنيكلوجية ، وان المشاكل التي تدور حولها رواياتها ان هي الا مشاكل سنيكلوجية . ثمة سمة اخرى في ادب موردوخ : ان كتاباتها

أحياء للخط الرومانتيكي في الأدب
الانجليزي . وسمة ثالثة : ان أبطال
رواياتها - وخاصة جيك دوناجيهو
بطل « أسرى الشباك » - يشبهون
« الشباب الساخط » الذي اكتظت
به المسرحيات والروايات الانجليزية .
من وجوه هذا التشابه ان جيك روح
لا يقر لها قرار ، قلبه لا يستقر في
مكان ، لا يستقر - على وجه التحديد -
في المكان المناسب . وهو يشعر بأنه
يختنق داخل وطنه انجلترا ، وكأنه
حبس أنوبة اختبار . وهو ساخر ،
مبلبل ، تستبد به الحيرة اذ يلمس لجة
العبت التي غرق فيها العالم وهو لا
يستطيع ابدا ان يعقد مع بيئته
معاهدة صلح .

من وجوه التشابه ايضا اننا نرى
كل شيء في « أسرى الشباك » من
وجهة نظر الشخصية الرئيسية . هذا
هو شأن فناني الغضب ، فلا بطالهم
نظرتهم الخاصة ، نظرة هي على النقيض
من العالم المحيط بهم . والقارئ هنا
انما يرى بمنظارهم ، منظار السخط
والتأفف والاحساس بالغربة والعبت
وعبادة أشياء يهملها العالم ورفض
أشياء يتكالب عليها هذا العالم .
انتهت وجوه التشابه بين ايريس
موردوخ وفناني الغضب والسخط .



ايريس موردوخ

ذلك انها تختلف في خاصية هامة :
ان ابطالهم يكرهون اما بطلها فيحب .
ابطالهم ينطرون على بعض الشرور اما
بطلها فمن الاخيار . والغاضبون
فشلوا في الماضي وليست امامهم بارقة
امل في الحاضر ، ولا يتوقعون شيئا في
المستقبل . أما جيك ، بطل « أسرى
الشباك » فيبدأ في استكشاف ماضيه ،
ويلتقي في الماضي بالفتاة التي احبها ،
والصديق الذي عرفه ، وينير هذا
دروب الرواية . اذا كانت الكراهية
دين جيك ، انه يحب آنا ، ويحب
صديقه هوجو ، ويحب الحيوانات .
ربما كان أهم من هذا كله انه
يحب ... الحياة .

ثم يضع الناقد الروسي الشاب يده
على خاصية لا تفارق موردوخ في كل
ما تكتب ، الا وهي السخرية ، ومن
بين الاسلحة التي تستخدمها السخرية :
المبالغة . ان بطل موردوخ يرى الاشياء
الشاذة عادية ، ويرى العادية شاذة .
وهو يهرب من كل شيء باسم الحرية ،
وهذا موطن السخرية ، فحرية ليست
سوى صورة مشوهة للحرية الحقيقية
التي يسعى انسان العصر الحديث
وراءها جاهدا ، يريد ان يجدها .

السخرية ... المبالغة ... الرومانسية .
من العبت اذن أن نفتش في أدب
موردوخ عن الاشياء العادية ، عن
الاشياء « المعقولة » ان انتاجها يرفض
نثر الحياة الروتيني الفاتر ويعيش على
المتناقضات الصارخة الملتهبة . وفي
« أسرى الشباك » ثلاث شخصيات
عادية فقط ، ثلاث شخصيات تعيش
فيما اسماها الناقد بـ « الروتين
البرجوازي » أما الباقون فرومانسيون
يعيشون في عالمهم الخاص ، وينظرون
الى عالم العاديين بمنظار غريب .

من هنا تعالج موردوخ اشياء هذا
العالم العادي معالجة غير واقعية . فلندن
ليست لندن المعروفة ، وباريس ليست
باريس المعروفة ، وانما يصطبغ كل
شيء بلون المنظار الذي ينظر به البطل
ومن معه . وحائط في بيت من بيوت
لندن تتغير ملامحه عندما يسقط عليه
شعاع الشمس ... هذا الحائط -
العادي في نظر الآخرين - هو الرباط

صمته والحب .. يقول الناقد
« والصمت ضروري في الحب عن أي
شيء آخر » .

الى الآن ولم نقل ان أيريس موردوخ
فيلسوفة صغيرة ، والصفة هنا ليست
بخازية، فقد كانت تقوم بتدريس الفلسفة
في أكسفورد ، كذلك الفت كتابا عن
الوجودية بعنوان « سارتر المفكر العقلي
الرومانسي » . غير انها - في نظر الناقد -
ليست من اتباع وجودية سارتر .
هذا الاقتران بين دراسة الفلسفة وكتابة
الرواية .. هل يقربها (يقربها فقط)
من سارتر وكامي بل وبرتراند راسل ،
وكلهم مارس - كجزء من اهتماماته
الفلسفية - الكتابة الروائية ؟

ثم يعتقد الناقد مقارنة سريعة بينها
وبين الروائية الانجليزية جين أوستين
كانت أوستين مشغولة بالتمكين للأخلاق
البرجوازية ، اما موردوخ فمشغولة بهدم
اسس هذه الاخلاق البرجوازية .

تؤمن أيريس موردوخ بان العلاقات
الانسانية - بطبيعتها - غاية في
التعقيد ، وينعكس هذا في رواياتها .
وعندما تقرأها وتركها جانبا تلج عليك
صورة العقدة التي تحكم العلاقات
الانسانية ، عقدة لا تحل .

ولا تسير الامور ، في رواياتها ، على
النحو الذي ترجوه الشخصيات ابدا ،
ثمة شيء ينتظر هذه الشخصيات ، شيء
لا تتوقعه . ويفاجئهم الموقف غير المتوقع
وينهار صرح التوقعات الذي بنته
الشخصيات بل ان هذا الانهيار ينعكس
على الاشياء المادية ، فما اكثر الاشياء
المبعثرة في « أسرى الشباك » وهي التي
كانت يوما في مكانها الصحيح . هذه
المبعثرة انما تعكس « بعثرة » العلاقات
الانسانية ايضا .

وفي « أسرى الشباك » شخصية تدعى
الانتباه ، وتمثل في هوجو (الفيلسوف
الهاوي) . انه يعبر عن أزمة المثقف
الذي برم بحياته المفتعلة ، المثقف الذي

الوحيد الذي يصل ما بين احدي
الشخصيات والحياة ، ذلك أن هذه
الشخصية تعيش منكشبة على ذاتها .

تنعكس هذه النظرة على « المناظر
الداخلية » ايضا . أن الغرف في
صفحات موردوخ غرف قلقة لا تثبت
على حال ، لأنها تتلون بلون اللحظة
والموقف ، وما يعتمل في اعماق
الشخصيات .

ولا وجود لشيء الا بمقدار احساس
الشخصيات به . ثمة رواية لموردوخ
اسمها « قلعة من الرمال » ورغم اننا
- في تلك الرواية - امام قلعة من
الرمال الا أن الشخصيات تشعر انها
الوجود الحقيقي الوحيد . فاذا ذهبنا
الى النقيض ، الى رواية اخرى لموردوخ
اسمها « الحيوان الخرافي » وجدنا قلعة
حقيقية ، ومع ذلك لا يشعر سكانها
انها موجودة .

وروايات موردوخ غنائية ، تثرى
نظرة المرء الى الحياة، وفي كل من حكاياتها
تشتعل جذوة الشعر . وتزداد اللحظة
عمقا . ورواياتها غامرة بالحركة ،
الحالات التي تعيش فيها الشخصيات
تتغير دوما ، كذلك تتغير الانطباعات ..
والاحتمالات .

ويهتم الناقد ، وهو الشاب ، بلحن
الحب في رواياتها . انها تكتب عن
مولد الحب . وعن الحب الذي نخمد
جنوته ، وعن الحب الذي يشتعل
ويتأجج ، وعن مغناطيسية العلاقة
القائمة على الحب ، وعن الجاذبية والنفور .
وكل رواية تدور حول قصة أو أكثر
من قصص الحب . والحب في كتاباتها
يؤمن ببسبأ « ان مالا يحل بالعقل
يجب ان يحل بالجئون » ، ليست هناك
قوانين تستلعي الطاعة والخضوع ، والما
هناك « حالات » ونزوات وتقلبات .
ان الحب يرفض الروتين ، يرفض دورة
الحياة العادية . هناك ايضا تلك الصلة
بين الحب والصمت . هكذا يقول الناقد
ديمتري شيبستاكوف . ان هوجو بل
فاوندر - احدي شخصيات « أسرى
الشباك » - صامت ، وثمة صلة بين

موردوخ قلاع قديمة ومجتمعات بدائية،
وتلكم من خصائص الكتابات
الرومانتيكية .

غير انها لا تقدم هذا كله بجديّة
وحرارة ، وانما تعرضه ومن ورائه
خلفية العصر الحديث .. وتحقق
السخرية .

ثم ينتهي تعليق الناقد بملاحظة
طريفة . ان روايات موردوخ تعج
بالحيوانات والطيور ، بقطط وكلاب
واسماك وغير ذلك ، لكنها لا تظهر على
الصفحات اعتباطا . واهم من ذلك ان
الروايات زاخرة بتشبيهات واستعارات
مأخوذة من مملكة الحيوان والطيور .
يقول الناقد : ليس السبب ان الانجليز
يحبون الحيوانات ، وانما تبرز بعض
الحيوانات الاستقرار الذي تفتقر اليه
الشخصيات . فالحيوانات مستقرة ،
صادقة مع نفسها ، تحيا حياة البساطة
التي تحن اليها الشخصيات اسيرة
العلاقات المعقدة !

محمد عبد الله الشنقي

يتأمل نفسه ، ويتحذلق ، الى جد
الاملال . من اجل هذا يشتاق هوجو
الى حياة خلو من التفكير ، حياة يحياها
بغرائزه . ويحلم - وهو الفيلسوف
الهاوي - بان يعمل صانع ساعات ،
فلن يحتاج هذا الى تفكير كبير ، ولن
يتطلب منه ان يتكلم كثيرا مع الآخرين .
ان شخصيات موردوخ تريد حياة حركية
خالية من الثثرة ، بعد ان سئمت
التأمل والوعى . ويعلق الناقد
السوفييتي على هذه الملامح في ادب
موردوخ بقوله « ان موردوخ - بصدقها
الفنى - تحكى هذه الظاهرة الجماعية :
ان المثقفين يكرهون اليوم حياة
الثقافة » .

ثم يعود مرة اخرى الى الملامح
الرومانتيكية في ادبها فيجدها تتمثل
ايضا في وجود الاساطير ، والطقوس
والرموز الشرقية ورموز العصور الوسطى
ووقائع كثيرة تاخذ مواقعها في الليل .
كذلك تتجلى الرومانتيكية في وصفها
الشاعري الدقيق للطبيعة . وفي روايات



أ. ر. جرييه

فيلم من إخراج ألف روب جرييه

قصة الفيلم

كل هذا يدور في ذهن روب -
جرييه (جون) السيناريست الذي
يحاول العثور على قصة جريئة وغريبة
ليقدمها الى احد المنتجين ... وعندما
يهبط من قطار أوروبا اسريع يلتقى
بالمنتج الذي لا يوافق على تقديم قصة
واقعية للسينما الجديدة .. ثم يرى
ترانتيون ومارى - فرانس وهما
يتعانقان بعد ان كان يتصور انهما قد
ماتا منذ عدة دقائق فقط ..

عليه دور العشيقة حتى تمكن البوليس
من القبض عليه ، فيخنقها في عامود
السريير ويتصور انها ماتت .. ولكنه
سرعان ما يكتشف ان الحقيبة كانت
تمتلئ في كل مرة بالسكر وليس
بالكوكايين ، وانه لم يغتصب ايضا
ولكنها كانت تمارس مهنتها معه، وانها
لم تكن تفكر في الاضرار به .. فينتحر
على الفور او يتصور انه فعل ذلك .

ترانتيون (الياس) تاجر املاك
يحمل حقيبة ويسافر بها يوميا من
باريس الى اونفير في قطار أوروبا
السريع .. يتصور ان الحقيبة مليئة
بالكوكايين .. يلتقى في القطار بحسنة
يصحبها الى منزله ويمضى الليل معها
.. وفي الصباح يتصور انه اغتصبها
.. ثم يكتشف ان هذه الحسنة ماري
- فرانس (ايضا) تعمل جاسوسة
لحساب البوليس فيتصور انها تمثل



مارى فرانس بيزيه بطلة فيلم « قطار أوروبا السريع »

كتب روب - جرييه الرواية والقصة القصيرة والمقال الأدبي ، ثم كتب السيناريو وأخيرا اتجه الى الاخراج السينمائى مع استثماره لى الكتابة . . . وهذه الاعمال التى يمارسها الروائى الكبير ما هى الا حلقات متصلة فى سلسلة فنية واحدة هى « الفن الروائى » . . هذا الفن هو الذى يذهب بعيدا ، على حد تعبير روب - جرييه .

دخل المهندس الزراعى آلان روب - جرييه الحياة الأدبية فى سن الثلاثين بعد أن شغل منصب المدير الأدبى لطبوعات « مينوى » ونشر بعد توليه هذا المنصب بعام واحد أول رواية له .

« يتميز الفن بأنه يذهب بعيدا » .
هكذا يقول روب - جرييه كبير كتاب « الرواية الجديدة » فى فرنسا ، ومؤلف روايات : المحاة (الاستيكة) عام (٥٣) ، العراف (جائزة النقاد ٥٥) ، الغيرة (٥٧) ، التيه (٥٩) ، بيت المواعيد الغرامية (٦٦) ، وأخيرا . . ينال الاحترام (٦٦) وصاحب مجموعة قصص مفاجآت (٦١) ومجموعة مقالات من أجل رواية جديدة (٦٤) ، وأفكار (٦٤) .

ولكن ماذا يقصد الروائى الكبير بقوله : أن الفن يذهب بعيدا ؟

المعجزة (١٩٥٣) أو الإستيكة بلغتنا
العامة .

أما الحياة الفنية فقد دخلها في سن
الأربعين بعد أن أخرج للسينما
الفرنسية سيناريو فيلم من تأليفه هو
«الحالدة» (١٩٦٢) وهو ثاني سيناريو
يكتبه . . كتب أول سيناريو عام
١٩٦١ بعنوان « آخر سنة في ماريو
نباد » ولكنه لم يخرج به .

وبعد أيام قليلة من هذا العام
ينتهي روب - جرييه من عمل مونتاج
ل (٣٠٠٠٠ مترا) من الأشرطة
السينمائية هي الفيلم الثاني الذي قام
بإخراجه . . وهو فيلم « قطار أوروبا
السريع » .

تدور حوادث الفيلم داخل قطار
يجرى بين باريس وأونفير . قطار
يمتلئ بالضحكات والهمسات وتنطبق
عليه النظرية التي يسميها روب -
جرييه « ضد الواقعية » والتي لم يتمكن
من تحقيقها كاملة في فيلمه السابق
(الحالدة) .

قطار أوروبا السريع ، فيلم « أبيض
واسود » يقوم ببطولته جون - لوى
ترانتينيون ومارى - فرانس بيزييه
والآن روب - جرييه نفسه في دور
السينمائي الذي يؤلف سيناريو جرىء
وغريب ثم يعرضه على أحد المنتجين . .

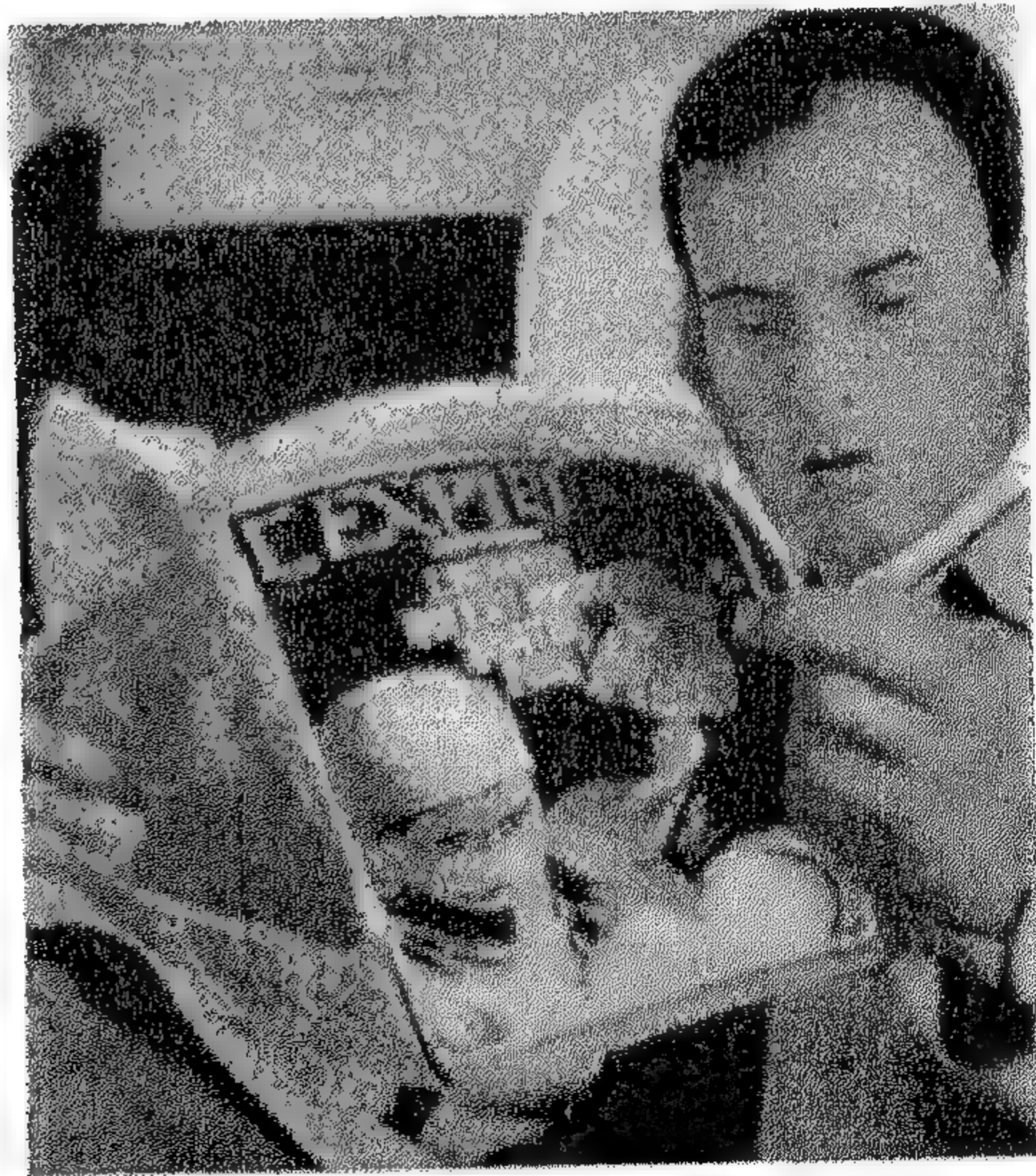
والسيناريو ، كالفيلم ، يسعى إلى
تحقيق قوانين السينما « الصادقة » :
معقولة الحديث ، منطقة المواقف ،
القدرة على اقناع المشاهدين الذين
يريدون شخصيات واقعية أو في كلمة
واحدة ، تحقيق الواقعية في الفن .

فكيف وفق روب - جرييه بين
الواقعية التي تتطلبها سينما الجماهير
العريضة وبين ما يسميه « ضد
الواقعية » ١٩

لما الكاتب إلى فكرة « السيناريو في
السيناريو » وهي نفس الفكرة التي
استحدثها بيراندلو من قبل في المسرح
حين استخدم في مسرحيته « ست
شخصيات تبحث عن مؤلف » فكرة
« المسرح في المسرح » وبعدها قلده
الكثيرون في شتى المجالات وعلى مختلف
المستويات .

وضع روب - جرييه « قطار أوروبا
السريع » على مستويين ، الأول أحداث
الفيلم وقد جعلها أحداثا واقعية ،
والثاني هو السيناريو الداخل في
الفيلم وقد جعله سيناريو غير واقعي
أو « ضد الواقع » . . وبهذا حقق
رغبة الجمهور فلم يفجعه في أمانيه
وحقق في نفس الوقت رغبته الفكرية
في امتاع الخاصة من المثقفين . .

كان فيلمه الأول « الحالدة » يسبح



جون لوى ترانتينيون بطل الفيلم

فى ايقاع بطيء رتيب ويغلب عليه
طابع التأمل والخيال : اسطمبول حيث
يتحرك الناس بصعوبة ويفكرون بصعوبة
أكبر . أما « قطار أوروبا السريع »
فيتصف بالسرعة والحركة : القطار
وفيه تتم اتفاقيات بيع وشراء وفيه
تلعب الصدفة دورا كبيرا تماما كما
يحدث فى أفلام جون - لوك جودار .

ان قطار روب - جرييه من نوع
غريب ، فهو عبارة عن قصر زجاجى
ملى بالمرايا التى تعكس انطباعات
المسافرين وتجسد ما يدور فى أذهانهم
ومخيلاتهم . كل راكب ينظر من
خلال النافذة الزجاجية أو الباب
الزجاجى ويغرق أثناء الضوضاء فى
عالمه الخاص . وبين هذه العوالم
الخاصة والعالم الواقعى يختلط كل
شئ : الخطأ والصواب . . . والسبب
هو أن كل ما فى الفيلم « حقيقى »
حتى الخيال ، « واقعى » حتى غير
العادى ، « معقول » حتى اللامعقول ،
« صادق » حتى ما هو كاذب . . .

روب - جرييه يقوم بدور المؤلف ،
مؤلف السيناريو ، تحت اسم جون . . .
أما ترانتينيون فيؤدى ثلاث أدوار فى
وقت واحد : ترانتينيون الذى يراه
المؤلف فى القطار ، والممثل الذى يستعد
للقيام ببطولة السيناريو ، والشخصية
العادية فى الفيلم وهى شخصية
« الياس » تاجر الاملاك .

يحمل الياس فى رحلته الأولى من
باريس الى أونفير حقيبة مليئة
بالكوكايين . . . ويتكرر هذا فى رحلاته
المتتالية . . . الا أن النهاية تكشف عن
مفاجأة ، فالحقيبة لا تحتوى على كوكايين
وانما تحتوى على سبكر بودرة . . .
ومارى - فرانس بيزييه أو « سيدة
أونفير » لم يفتصبها ترانتينيون ولم
يخنفها ، فهى لا زالت حية تمارس
الاعمال التى يطلب اليها أن تؤديها
مثل « بيع جنسها » تحت اسم ايفا
. . . ان الياس لا يقتصبها ولكنه يدفع
لها ثمن الامتلاك الوقتى . . . وايفا الى
جانب هذا تعمل جاسوسة لحساب
البوليس ، وعندما يكتشف الياس هذه

الحقيقة ينتهى به الأمر الى خنقها بربطها
فى عمود السرير . . . وهكذا يتحول
الفيلم الى رواية بوليسية ، شأنها شأن
كل روايات روب - جرييه التى ينطبق
عليها وصف الشاعر الفرنسى شارل
بودلير « ملكة المواهب » ، ويقصد
بملكة المواهب القدرة على التخيل
والإيهام .

والتخيل وهو الدور الرئيسى فى
الفيلم تؤديه الكاميرا . . . فهى دائما
حاضرة فى أعين الممثلين ، ماثلة فى ذهن
المشاهدين ، تسجل كل شئ وتنقل
كل شئ . . . حتى أن الجمهور لا ينسى
لحظة واحدة أنه أمام عرض فيلم !

أما المجالات الجنسية والتحرير على
القتل وتهريب الكوكايين وتجارة
الرقيق الأبيض . . . فكلها « أفيشات »
دعائية على طريقة « جيمس بوند » . . .
الا أن روب - جرييه يذهب الى أبعد
من ذلك ، فهو يقدم فيلما بوليسيا
جادا وواقعا فى نفس الوقت . . . بل
ويسعى ، كما فعل بيراندللو فى ست
شخصيات تبحث عن مؤلف ، الى
التعبير عن اللاواقع فى اطار الواقعية .

هذه الواقعية سرعان ما تسقط عند
انتهاء الفيلم . . . فروب - جرييه يهبط
من القطار فى محطة أونفير . . . يشتري
جريدة يومية ويعرف منها الحقيقة
المفارقة لما كان يتصوره أثناء السفر .

وعندما نسمع المنتج يقول للمؤلف ،
على عكس ما سمعنا من قبل ، « ان
إخراج فيلم واقعى أصبح أمرا
مستحيلا . . . » وعندما نرى المؤلف يمر
أمام ترانتينيون ومارى - فرانس وهما
يتماثلان على رصيف المحطة وكان
المفروض أنهما ماتا منذ عدة دقائق . . .
ندرك على الفور أن « قطار أوروبا
السريع » ، الذى يقدم كل خداع
الواقعية ، هو الفيلم السينمائى
الحقيقى الذى لم تشهد مثله الشاشة
منذ زمن طويل . . . وهو الفيلم الذى
كتبه وأخرجه ومثل فيه كبير كتاب
الرواية الجديدة فى فرنسا ، المهندس
الزراعى السابق والفنان الروائى حاليا
آلان روب - جرييه !

فتحى العشرى

چوچ روو ..

تعلیقه شعاع و مأساة فنان



بورتونه



صورة جورج روو

فرنسا على الاطلاق .. انه حقيقة فنان متميز .. متفرد سواء في ألوانه العميقة الكثيفة .. أو في خطوطه التي تبدو أحيانا متعرجة متقطعة .. وأحيانا انسيابية خافتة .. ألم أقل انه متميز بحق في أسلوبه وفي شخصيته ؟ ولد روو في أيام عصيبة .. رهيبة .. حين نشبت أقسى حرب أهلية عاشتها فرنسا .. ولد في آخر يوم من عام ١٨٧١ .. بينما كانت القنابل تدك المنازل .. ورصاص البنادق يخترق بقسوة صدور عمال حي بيلفي الساكنين .

لم يكن الطفل الصغير يدرك لماذا

في مهرجان أدنبرة الذي يقام كل عام في الفترة من ٢١ أغسطس حتى ١٠ سبتمبر ويحوى جميع الفنون .. مثل الموسيقى .. والدراما والأوبرا .. والباليه .. والفنون التشكيلية ، نظمت قاعة « رويال سكوتش أكاديمي » بادنبرة ناصمة اسكتلندا معرضا لأعمال الفنان الفرنسي جورج روو .. المعرض يضم ١٥٠ لوحة زيتية .. لكنه للأسف لا يضم أعماله في الحفر ولا في الزجاج المعشق .. وبعد انتهاء المهرجان انتقلت أعمال روو الى قاعة التيت جاليري بلندن لكي يظل هناك فترة طويلة .

وجورج روو يعد من أهم فنانين

أنه قضى شبابه بعد ذلك في هدوء
واستقرار .

· وحينما تفتحت الدنيا أمامه .. أدرك
روو أن هذه الحرب الرهيبة هي التي
جعلت الفرنسي يبدو عدوا لأخيه
الفرنسي .. وكان روو الصغير يردد
مع زملائه ما تعلموه باللاتينية في المدارس
« الإنسان ذئب لأخيه الإنسان » ..
كما أدرك روو فيما بعد أيضا .. أن
باريس لم تعد تلك المدينة الجميلة
التي يؤمها السياح .. انها في الواقع
مدينة تعيسة يعيش فيها الشعب حياة
صعبة قاسية .. تمتهن فيها كرامة
الإنسان .. ويفقد فيها الاحترام بين
فئات الشعب .. وان بقيت هنالك

تجربى به أمه هلع خائفة .. من أعلى
إلى أسفل .. لكي تمكث لاهثة في
قبو المنزل .. لم يكن يجد الإجابة ..
كان فقط ينطلق بالصراخ والبكاء ..
لكأنه يشارك كل هؤلاء المضطهدين
في ثورتهم .. واحتجاجهم .

وانطبعت في ذهن روو الطفل ..
وروو الصبي .. والشاب .. وروو
المعجوز صور تلك الأحداث الرهيبة ..
فلم يستطع أن ينساها .. لقد كانت
تبدو في كل منحنى خط .. في كل
لون قاتم .. في كل ابتسامة مريرة
.. في كل تكوين عصبي .. بدت
التجربة مريرة في أعماله بالرغم من

المهرج المعجوز

١٩١٧



والده لم يكن يدرك أكاديميا وفنيا أهمية هذه الجملة .. إلا أن روو أدركها فيما بعد .. حينما كان اللون ينساب من فرشاته على اللوحة .. وحينما كانت يده تتصارع مع قطع الزجاج .. وحينما كانت تحفر بدقة على الحجر والمعدن .. لقد تصالح روو مع خاماته .. فجاءت روائعه .

وكان والده يفرع من مجرد رؤية دولاب أو مكتب سيء الصنع .. « هؤلاء الناس لا يدركون أن الخشب لديه الاحساس .. تماما كالإنسان » !!

ولقد بدأ أول احتكاك لروو بالفن وهو صبي صغير حينما تعلم كيف يصوغ قطع الزجاج المعشق .. ينظمها ويلونها .. لكنه لم يستمر طويلا .. لقد شعر حقا بمهارته .. لكنه لم يشعر بمتعة الخلق والابداع .

وفي عام ١٨٩١ .. التحق روو بمدرسة الفنون الجميلة .. وأصبح تلميذا للفنان جوستاف مورو ١٨٦١ - ١٨٩٨ كان مورو في سنوات عمره الأخيرة .. يهتم بالموضوعات الدينية .. يصبها في نسج منغم دقيق يعتمد كثيرا على التفاصيل الدقيقة والألوان الداكنة .. وتأثر التلميذ بالأستاذ .. فكانت الألوان عند روو قاتمة .. حزينة .. والسطح منغم عميق .. والمسحة الدينية تسود أعماله .. ولا يعد روو بذلك مقلدا لأستاذه .. لكنه كان متأثرا به فقط .. مجرد تأثر .

أدرك مورو أن التلميذ الصغير سيصبح شخصية متميزة في عالم الفن .. « أنا أشعر بتميزك الكامل وتفردك .. وأعجب بعاطفتك المتدفقة للعمل .. وعشقك لرسم التكوينات غير العادية .. وغير التقليدية » .

ولكن روو أصيب في عام ١٨٩٨ بصدمة عنيفة .. لقد توفي مورو .. الأستاذ .. والأب الروحي .. وجاء موته في فترة حرجية .. فروو لم يؤكد نفسه بعد .. وسنده الوحيد تركه وحيدا .. مضجورا .. وهو بعد في سن الثلاثين .. بينما فنانون آخرون من جيله مثل بيير بونارد ١٨٩٧ - ١٩٤٧ و إدوارد فولارد ١٨٦٨ - ١٩٤٠ .. يتربعون على القصة بعد أن قاموا بحركات جريئة أسهمت في إخصاب تاريخ الفن .. لقد كان موت مورو اختبارا خطيرا لموهبته .. إلا أنه في الواقع نجح في هذا الاختبار .

ولقد تذكر مورو تلك الفترة فيما بعد .. فكتب في عام ١٩١٣ : « كان باستطاعتي في ذلك الوقت أن أرى الأماكن التي أوجت لأساتذة الفن



استكش لعارئة ١٩٠٥

قيمة في حياتهم فهي قيمة المتع الحافظة والأفراح المبتذلة .. انها حقا حياة رخيصة .. لكنها أثرت روو بموضوعات لم تنضب طوال ٦٠ عاما مارس فيها الفن بكل جدة وجدية .

واذا كانت الحرب الأهلية التي نشبت في حي بيلفي العمالي والذي يقع في شمالي فرنسا ، والذي ولد فيه روو قد أثرت تماما على تفكيره ونظراته العامة .. فقد أخذ روو من والده الذي كان يعمل نجارا بعض الأشياء التي أثرت في أسلوبه الفني بوجه عام .. قال والده يوما : « واجب الفنان الأول هو التصالح مع خامته » .. ولا شك أن

الهولنديين والفلامنك والايطاليين بروائع أعمالهم .. ولم يكن ذلك ليكلفني بنسباً واحداً .. لكنه كان على أن أفهم .. وأتعمق في حياة هؤلاء الذين أعيش بينهم .. كان على أن أفهم جيل العصر الذي أعيش فيه .. وبدا من المتعة واللهو كان يكفيني الشعور بأنني أنفسي هواء غير مدنس .. وأنتى حقيقة وحيد .. وكان روو بطبيعته يحب الوحدة والاعتماد على النفس .. ولعدة سنوات كان أقرب أصدقائه إليه لا يعرف أين يعيش .

وبالرغم من عزلة روو .. وعدم انتمائه للمدارس الفنية التي ازدهر بها عصره .. إلا أن الحوشيين اعتبروه حوشياً بالرغم منه .. وأشركوه في معرضهم الشهير الذي أقيم في عام ١٩٠٥ .. والذي اشترك فيه هنرى ماتيس و البير ماركيه و اندويه دوان و موريس فلامينك .

وحقا كانت أعمال روو تشبه في أسلوبها وطريقة معالجتها أعمال الحوشيين .. فقد كان روو فنانا متحررا .. جريئاً في تكويناته .. منرمياً بتحريف الأشكال وتشويبها .. ألوانه عنيفة جريئة متناسقة .. زاعقة في تعبيريتها .. صارخة في حوشيتها .. ومع كل ذلك لم ينضم رسمياً إليهم .. إلى الحوشيين .

ولكى يسير روو في طريق الفن الطويل دون أن يتعثر .. كان عليه أن يتعرف على تاريخ الفنون .. لكنه كان عليه قبل ذلك أن يتصالح مع ماضيه المغمى بمأساة باريس في حربها الأهلية .. لقد أوضح تماماً في لوحاته كيف يتصارع هذا الماضى في داخله .. ففي فترة الاحتلال ١٩٤٠ - ١٩٤٤ رسم روو لوحة صغيرة المساحة .. قابلة للكسر .. تصور ببساطة ويعمق رجلاً يتدلى من مشنقة .. وكتب روو في أسفل اللوحة : « الإنسان ذئب لأخيه الإنسان » .. كلمات ردها طويلاً في سنوات عمره الأولى . وشعر روو بالمهازل الاجتماعية ..

عندما بدأ يرتاد المحاكم عام ١٩٠٦ كى يتعرف على مأسى الآخرين .. أن انساناً يطالب بمحاكمة انسان آخر هو فى رأى روو أمر غريب وخاصة فى الوقت الذى كانت فيه قضية دريفو تبرض بثقل على الضمير الفرنسى .. وفى لوحاته عن المحاكم بدأ روو مأخوذاً بالناحية التشكيلية البحتة لملابس القضاة .. مذهولاً بحركاتهم المتعجرفة .. لكنه لم يحاول أن يدينهم .. فالقضاة والمذنبون فى نظره متشابهان .

ثم اتجه روو الى الفلاحين فرسم فى عام ١٩١١ لوحته الرائعة .. « فلاحتان » .. ثم رسم الملاك والمستغلين .. واتجه روو بعد ذلك الى قطاع آخر من المجتمع .. عندما اندمج فى جو باريس الليلي الصاخب .. وخرج من هذا الجو المثير بمجموعة لوحات بالجواش عن فتيات الليل .. غير أنه لم يهتم بالجانب الشهوانى المثير فى أجسادهن وحركاتهن كما فعل تولوز لوتريك ١٨٦٤ - ١٩٠١ وإنما رسم فتيات الليل بعد أن شوه أجسادهن وأوحى بابتذالهن .. لكنه فى الوقت نفسه لم يتهمهن .. ولم يفكر فى الحكم عليهن بالإعدام .. « ان هذه الأجساد البشرية سرعان ما تذبل عندما تلدك وتشعر بأنها حقاً غير محبوبه » .

لكنه لم يخرج من جو الليل العاثر الغامض بفتيات الليل فقط .. لقد رسم المهرجين .. والبهلوانات .. وكان يثيره التناقض المريع بين المظهر الخارجى المتألق لهؤلاء المساكين .. وبين حقيقتهم البائسة المخفية بالداخل .. أن المجتمع يستغلهم .. تماماً كما يستغل العاهرات .. وفى النهاية يتخلى عنهم .. بعد أن يحصل على كل المتع .

ولقد تميزت هذه المجموعة من اللوحات بطبقات الألوان الموضوعة بعضها فوق بعض .. بحيث بدأ اللون سمكاً بعد أن وضع الاسود فوق الأبيض .. ومن فوقها طبقات متغيرة جريئة من ألوان أخرى عنيفة وجارية

.. وبطبيعة الحال لا نستطيع أن نتأمل
« العمة ساليز » دون أن ندرك هنا أن
الإنسان يبدو في نظر روي لعبة صغيرة
جميلة ولكنه سرعان ما يتدهور ويذبل
.. حينما يعتكز بالحياة .. تماما مثل
العمة ساليز التي أصبحت هشة ..
ضعيفة .. خائرة .

وكانت فكرة ان الإنسان معرض
لأن يكون طريدا متبوذا تطارد روي
دائما .. وتؤرقه .. وبطبيعة الحال
لم يكن العالم يدرك - على نطاق
واسع - أبعاد كلمة اللاجئ .. كما
ندركها نحن الآن .. والتي أصبحت
في الحق احدى معالم قرننا العشرين .

والحقيقة أن تلك الجوانب الاجتماعية
في أعمال روي كانت تبذو باهتة - في
نظر جيله - الى جانب أعماله الدينية
الكثيرة .. مثل « المسيح » .. « المهرج
العجوز » .. « في المطبخ » .. لكنهم
لم يدركوا أن روي عندما تحول الى
الانجيل ينهل منه مضامين لأعماله ،
كان يضرب عرض الحائط بالأساطير
المسيحية .. وفي لوحته « المسيح »
عبر عن الرسوم الدينية التقليدية
وأصبحت اللوحة بنسجها الدقيق ..
وطبقات اللون المثيرة والتكوين العام
لشخص اللوحة احدى روائع القرن
العشرين .

أما لوحة « في المطبخ » ١٩٣٧ ..
فتوضح أن روي قد تخلى تماما عن
الأفكار التقليدية المرتبطة بزيارات
السيد المسيح .

وعندما تقدم روي في العمر ظهر
واضحا أن عدة عناصر قد امتزجت في
رسومه الدينية .. لقد تخلى عن
الأماكن الدينية الحقيقية .. وأصبحت
أورشليم هي حي بيلفي .. والطيران
الى مصر .. هو طيران الى مارن أو أي
مكان آخر في فرنسا .. وكانت هناك
تكوينات بالامكان أن ينظر إليها على
أنها قبر في منزل .. أو مكان ما في
غابة جرداء غير موزقة .. أو شرفة
تقع على منحدر وتأخذ شكل الصليب
.. وكان هناك أيضا التركيب المذهل
للألوان .. فقد وضع لونا فوق لون
فأحدث بذلك طبقات من ألوان عتيقة
جريئة ... وربما لا يصاب المتلقي
بالعجب وهو يرى السطح العميق
المشغول بدقة حينما يتذكر أن روي
كان في صباه صانعا للزجاج المعشق
.. يصوغه .. ينظمه .. يلونه ..
ليصبح في النهاية نافذة أو بابا ..
وأنه في عام ١٩٤٥ صمم نوافذ كنيسة
بلاطوداس من الزجاج المعشق .

ولقد دارت مضامين أعمال جورج
روي سواء كانت في الزجاج المعشق أو
الحفر على المعادن والحجر أو الرسم
بالألوان المائية والزيتية حول المواضيع
الدينية .. والعاطفية .. والاجتماعية .

وفي عام ١٩٥٨ عندما سكنت يد
روي الفنان الى الأبد .. تكلمت أعماله
.. وتحركت الى بلدان كثيرة ..
تؤدي رسالة جورج روي .. تحكي
قصة حياة دولة .. وقصة حيان فنان .

روضة سليم



مارتن لوثر كنج

زائفة التفرة العنصرية

ليس أدهى من أن يواجه أبناء
البلد الواحد ، في شيع متناحرة
وأحزاب متنافرة ، بعضهم البعض ،
في معارك دامية مسارحها الطرقات
والميادين العامة ، ويرانها الحقد المتقد
في النفوس وعدتها الحناجر المزمجرة
الهادرة والزجاجات والمفرقات والحجارة .

ومن مشاهير تلك المأساة الدامية
التي عاشتها أمريكا ، في أواسط عام
١٩٦٦ ، والتي لم يسدل الستار عليها
بعد :

• ما وقع في احدى ولايات الشمال
حيث قاد مؤتمر الزعامة المسيحية
الجنوبية الموالى لمارتن لوثر كنج مسيرته
الخامسة للمطالبة بالحقوق المدنية ،
واقترح أحد الأحياء العمالية للبيض ،
تواكبه قوة هائلة من الشرطة ، فقبولت
هذه المسيرة للمرة الخامسة أيضا بوابل
من الأحجار والزجاجات والمفرقات .
أما مطلب هؤلاء المتظاهرين فكان
المساواة في الحصول على المسكن .
والرد الذي حصلوا عليه كان بثابة
لوحة في يد امرأة من البيض تحمل



ماساء الانسان الزنجي المعاصر

والالحاف الشديدين اللذين تعرضا
لهما من جانب مجلس المدينة وحلفائهم
من البيض سواء من بين العمال أو
رجال الدين • ولكنهم تجمهروا في
بوجان في قوة مؤلفة من ٥٠٠ شخص،
وتعرضوا مرة أخرى للجمهور من
المتظاهرين يحملون الاعلام الاتحادية
مدمدين مزمرين •

♦ وفي جرينادا بولاية ميسيسيبي،
احتلت مسيرة ميرديث في الشهر
قبل الماضي ساحة المدينة ورفعت علم

رسما هزليا يصور أفريقيا شاهرا
رمحه ، وقد ذيل بالعبارة الآتية :
« قبلنى فانا مثلك •• » !

♦ عقد رجال مارتن لوثر كنيج
العزم على مواصلة زحفهم ، وجعلوا من
أهدافهم ضاحية شيشرون ، وهى من
معقل آل كابونى القديمة التى اضطربت
بالثورة والهنياج فى آخر مرة حاول
فيها زنجى أن يقيم بها وذلك فى عام
١٩٥١ ولكن زعماء هذه الحركة رأوا
ارجاء حملة شيشرون ، بعد اللاح



في الطرقات • كما طارد الشرطة بعض الشبان الزوج وألقوا القبض عليهم بعد أن وجدوا في حوزتهم مجموعة من الأسلحة النارية والخناجر التي كانوا يخفونها في سلال الغسيل •

• وفي بروكلين ، في القسم الذي يغلب عليه السكان البيض ، هاجم بعض الشبان البيض ثادود واتسن وآخرين خرجا للتريض بصحبة زوجتيهما في فولي الزوج الأدبار وفي أعقابهم أربعون شابا من البيض ، حتى بلغوا مسكن واتسن الذي لم يلبث أن اختفى داخل المنزل هنيئة ثم ظهر من جديد حاملا بندقية عيار ٢٢ ، صوبها إلى الجمع وأطلق ثلاثة أعيرة نارية ، فاصاب اثنين من البيض • وأفرج عنه بضمان مالي غير أنه تعرض عند عودته إلى المنزل لشتى الاستفزازات والمناوشات • ولم تهدأ الخواطر حتى تدخل في الأمر خليط غريب من دعاة الصلح ، من بينهم اعنى عثة المشاغبين البيض •

وما هي مجلة النيوزويك تجري تحقيقا صحفيا واسع النطاق ، يقوم على أساس من الاحصاءات والاستفتاءات والتكهنات السياسية ، وتشهد شهادة من كان من أهلهم ، كما يقول المثل السائر ، بأنها استخلصت من أفواه ٢١ مليوناً من الأمريكيين الزوج

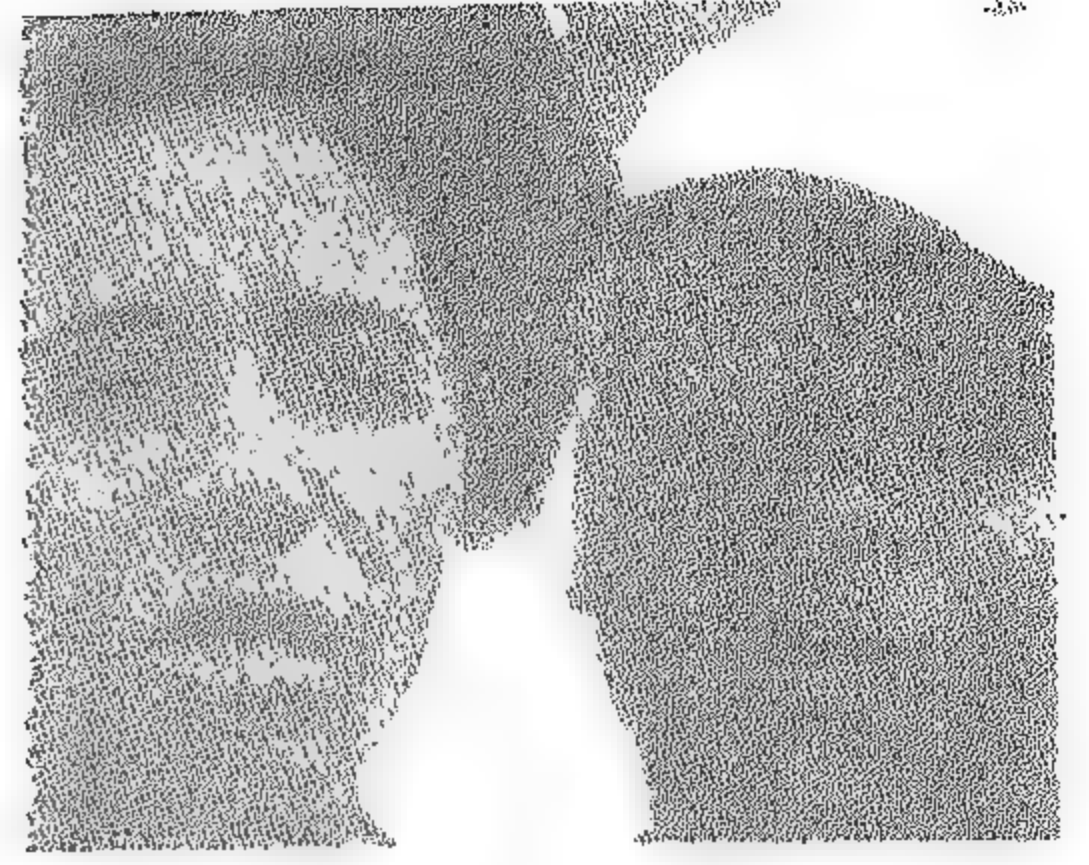
الولايات المتحدة فوق النصب الاتحادي للولاية ، فلم يزد هذا المشهد البيض الا تصميمًا على مقاومة الحملة • وبعد انقضاء اسبوعين على هذا التاريخ اقتحمت شرذمة من البيض تضم صفوة مواطني المدينة ، حي الزوج ، ولم يفلح في تهدئتهم غير تسليح حاكم الولاية إلى المدينة ، وتلاوته قانون التظاهر عليهم •

• وفي لانسج بميتشيغان ، قامت المناوشات بين شراذم البيض والزواج خلال ليلتين ، واستخدم الفريقان في معركتهم الفاصلة القنابل الحارقة لمهاجمة السيارات وتحطيم واجهات المتاجر • واصيب أربعة زواج بنيران البنادق كما جرح عدد كبير آخر من المتظاهرين • ولم ينقشع غبار هذه الحرب حتى أقنع قادة الزوج رجال الشرطة بحصار المنطقة ومنع الأجانب بما فيهم رجال الشرطة أيضا ، من دخولها ، على أن يتركوا لهم تهدئة المنطقة بوسائلهم الخاصة •

• وفي الجانب الشرقي من دترويت وبالقرب من المنطقة التي انطلقت فيها أول شرارة للمظاهرات العنصرية الدامية في عام ١٩٤٣ (حيث لقي ٣٤ شخصا مصرعهم واصيب ما يزيد على ٦٠٠ بجراح) ألقى الشرطة القبض على ثلاثة زواج بتهمة التسكع والقاء الحجارة



م • ل • كنج



الساخطين المطالبين بحقوقهم في المساواة في التعليم والمأكل والوظائف والتمثيل السياسي والأجور والأسكان وفي رفع نير الهوى والبغضاء والاضطهاد والعنصرية عن كواهلهم ، استخلصت هذه الحقائق الدامغة الواضحة وضوح الشمس في رابعة النهار ، وهي أن ركب ثورة الزنوج الزاحف المظفر لن يتوقف ، وإن قادة الثورة الغيورين ممن كفروا بالمقاومة السلبية أو السلمية أو اللاعننف سبيلا إلى تحقيق مطالبهم ، سوف لا يألون جهدا في سبيل تحقيق القوة والغلبة للسود ، وإن جنود هذه الثورة الراجلين هم على أهبة الاستعداد دائما لتلبية النداء واستجابة دعوة الداعي إلى حرب الهراوات والحجارة والزجاجات والمفرقات على مسرح الشوارع والطرق .

ولكن ما هي تلك الأهداف الجسام والرامي الخطيرة والغايات البعيدة التي ترمى إليها هذه الحرب الضروس التي تدور رحاها في شوارع وساحات وميادين بلد يتخذ من شعلة الحرية رمزا له ؟ لا شيء ، أو بالأحرى هي حفنة قليلة من الحقوق المشروعة لأبناء الوطن الواحد ، فهي لا تعدو أن يسمح لأفراد الشعب الزنجي المضطهد الذي يمثل أكثر من عشر سكان الولايات المتحدة ، بمقعد مشرف في مباراة للكرة ووجبة في مطعم بوسط المدينة ، وقمطر لطفل زنجي في فصل دراسي ، ووظيفة بائع في متجر كبير وبضعة دولارات إضافية في أجر الأسبوع . ولكن الشعب الأبيض وبخاصة تلك الفئة منه التي تأخذ بنصيب كبير من

رغد الحياة الأمريكية ، إنما تحس بأن معشر الزنوج هم أخطر المنافسين لهم في ذلك القليل الذي يحصلون عليه . فهم اجتماعيا أول خط من خطوط الدفاع أمام جحافل الزنوج المتقدمة على طريق المساواة الاجتماعية في الحقوق المدنية كافة . فقد أثبت علماء الاجتماع في واقع الأمر ، أنه كلما كان الرجل الأبيض قليل الحظ من التعليم والرخاء المادي ، كلما كان جرده أعمق وأخطر تجاه الزنجي . وشاهد ذلك أن سبعا وخمسين في المائة من البيض ذوي الدخل العالية يؤيدون مظاهرات الاحتجاج التي يقوم بها الزنوج في حين أن المعارضين لهذه المظاهرات من محدودى الدخل أو قليلي الحظ من الرخاء المادي العام لا يتجاوزون أربعين وعشرين في المائة . وعلى هذا القياس أيضا فإن ٤٤ في المائة من الأفراد البيض محدودى الدخل يأبون تجربة الملابس التي سبق أن جربها الزنوج ، في حين أن عليا البيض ممن لا يجدون غضاضة في ذلك لا تزيد نسبتهم على ٢١ في المائة .

ويعتقد الأفراد البيض من محدودى الدخل ، الذين يحسبون أكثر من غيرهم بخطر الزنوج عليهم وشدة منافستهم لهم في مجالات الإقامة والدراسة والعمل ، من الإنكار العتيقة جنون الزنجي ما لا نلمسه في الطبقات العالمة الدخل من البيض . فهناك ثلاثة من بين كل خمسة أفراد بيض ، يعتقدون أن « رابحة الزنوج مخالفة » ، غير أن هذا الاعتقاد لا يجد صدق لدى أكثر من ٤٥ في المائة من فئات البيض ذات

الدخل المرتفع . غير أن ذلك لا يحول دون القول بأن معشر البيض بوجه عام لم يستطيعوا أن يتخلصوا من هذه الترهات والأوهام التي تنسب للزواج والتي تضرب بجذورها الى أزمة سحيقة مضت . فلا زال نصف مجموع البيض يعتقد في قرارة نفسه أن الزواج قليلو التمسك بالفضائل ، واقرب الى الاباحية وفساد الخلق ، بل أن طموحهم محدود وهمتهم فاترة .

ولكن كم من الوقت سيتطلبه الأمر لكي يتخلص البيض من كل هذه الأحكام العنصرية الجائرة ؟ ان ذلك ، كما يقول الخبراء ، لا يرجى تحقيقه في المستقبل القريب ، بالقياس الى مدى التقدم الذي أحرزه الشعب الأمريكي خلال السنوات الثلاث الماضية . ومع ذلك فان الغالبية العظمى من البيض تكاد تسلم بالحقيقة الماثلة في أنه لن يمضي وقت طويل حتى يجاب الزواج الى مطالبهم ، فانكارها عليهم لا يمكن أن يستمر الى ابد الأبد . فهناك ما يزيد عن سبعين في المائة من البيض ممن قرر في نفوسهم أنه لن يمضي أكثر من خمس سنوات حتى يقيموا مع الزواج في أحياء مشتركة ، عن رضى أو كره منهم .

وقد يتساءل الكثير من البيض في أحلام يقظتهم قائلين :

لماذا لا يعود الزنجي من حيث أتى ؟ وهذا وهم باطل ، فالزنجي أحق بالحياة فوق أرض هذا الوطن الجديد ، الذي جاءه رقا ولكنه ابتاع حريته بالثمن الحلال ، ألا وهو بناء صرح هذا الوطن وبذل النفس والنفيس في سبيل رفعة ومجده . وقد يدخل في روع الشعب الأبيض انه قادر على مواصلة العيش بمفرده ، ولكن ذلك محال عليه . ولا عجب فان الشعب الزنجي الذي يؤلف ١١ في المائة من سكان الولايات المتحدة ، انما يشكل ٩٥ في المائة من تعداد قواتها المسلحة ، بل ان نسبة المجندين

من الزواج تجاوزت في العام الماضي حدود تعدادهم الى ١٣٤٤ في المائة ، ويظهر هذا التناقض في النسبة واضحا في فيتنام ، حيث يزج بهم في الحرب بأعداد كبيرة ليحاربوا ويقتلوا ويريقوا دماءهم في حرب جائرة ، لكي يعودوا بعد ذلك ان كتبت لهم الحياة الى جحيم التفرقة العنصرية في ظل الحياة المدنية . ولكن الحقيقة الواضحة التي عاد بها محرروا مجلة نيوزويك بعد استطلاعهم لآراء المحاربين الزواج في فيتنام ، هي ان من سيترك الخدمة من الزواج وبخاصة هؤلاء الذين حاربوا في فيتنام لن يرتضوا بحال حقوقا للمواطنة من الدرجة الدنيا . فيقول الجاويش هندرسون وهو يتطلع للعودة الى بلده : « أشعر في هذه اللحظة أنني أهلت نفسي لكل ما يحتنيه أي فرد آخر من أبناء وطني ، ولا غرو فقد كنت هدفا للأخطار والمحن ذاتها » . ويصرح العريف البحري جونز بقوله : « لن اتذرع حين أعود بمثل ما تذرعت به من صبر في الماضي ، ولم لا ؟ فلي حقوق أريدها » . ويأخذ الجاويش فردريك روبنسون الذي يقضى فترة نقاهته بأحد المعسكرات الخاصة بالقوات الجوية ، سبيلا أقصر وأقذع الى الحقيقة : « عندما أعود الى أرض الوطن لن أكون أقل شأنًا من أي صعلوك آخر من سفلة شعب الولايات المتحدة » .

هكذا تجمعت نذر الشر في بلاد العم سام هذا الصيف ، وشهدت ساعات حرجة لا نظير لها في تاريخ الأزمة العنصرية . ترى كم سيمضي من وقت قبل أن يفيق الشعب الأمريكي الأبيض المتسلط الى حقيقة خطر العنصرية الداهية ، والى حق الزواج في الحرية والمساواة ؟

رمزي جرجس





ثم الى ٣٧٢ فى عام ١٩٦٢ ، واخيرا الى ٣٥٧ فى ١٩٦٣ . ويتأرجح الانتاج الآن حول رقم الثلاثمائة فيلم .

ويرجع سبب هذا الهبوط الى المنافسة القوية التى تلقاها صناعة السينما من التلفزيون . هذا ولا تفرد اليابان بتلك الظاهرة ، لان الملاحظ ان صناعة الافلام تسجل هبوطا مستمرا فى البلاد العريقة ، بينما تنمو نموا مطردا فى البلاد النامية . وفى الولايات المتحدة هبط الانتاج ابتداء من سنة ١٩٥٠ ، ولكن لاسباب ليس للتلفزيون دخل بها فى بداية الامر ، وانما كان الهبوط نتيجة حكم قضائى كسبته دور العرض ضد الشركات المنتجة ، فاصبحت لها حرية اختيار الافلام التى تعرضها . وكانت نتيجة ذلك هبوط الانتاج هبوطا ملحوظا ، فسجل ٣٩١ فيلما فى عام ١٩٥١ ، ثم هبط باستمرار حتى أصبح ١٥٤ فيلما فى عام ١٩٦٠ بسبب منافسة التلفزيون القوية .

ومن بين المدن الضخمة من الانتاج السينمائى فى اليابان نسبة كبيرة من الافلام الملونة ، بلغ عددها على سبيل المثال ٢٥١ فى عام ١٩٦١ (أى بنسبة

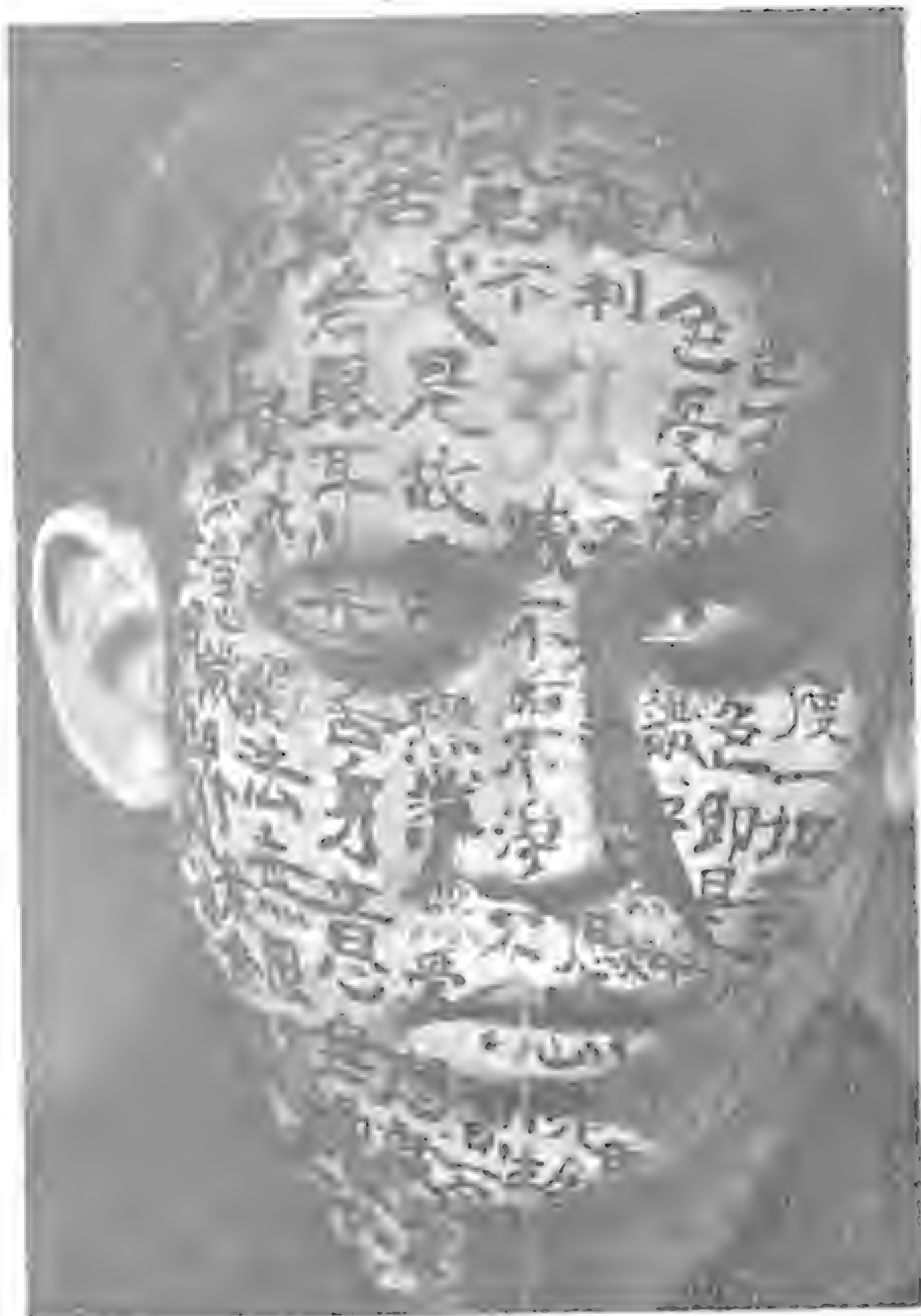
تنفيذا لاتفاقية ثقافية عقدت بين الجمهورية العربية المتحدة وبين اليابان فى فبراير الماضى ، اقيم اسبوع للفيلم اليابانى ابتداء من يوم الاربعاء ٥ اكتوبر ، عرضت فيه سبعة افلام طويلة وسبعة أخرى قصيرة ، وذلك فى القاهرة بسينما اوبرا وبالاكندرية بسينما ريثو .

واليابان اليوم ، هى أولى دول العالم فى صناعة الافلام تليها الهند ، ثم تاتى من بعدهما الولايات المتحدة الامريكية اذ نمت هذه الصناعة الضخمة فى ابطاء بعد أن اصابها الحرب العالمية الثانية بالشلل والدمار . وابتداء من سنة ١٩٤٦ ، نمت بسرعة مذهلة أثارت السينمائيين فى انحاء العالم . فلم تات سنة ١٩٥١ حتى كانت افلام كورساوا تحتل مركزا عالميا فى مهرجان البندقية . ان سنة ١٩٥١ ، كانت عام « راشومون » وقد حاز على جائزة الأسد الذهبى . وبعد ذلك بثلاث سنوات ، انتصر ايضا فيلم الساموراي السبعة « واعلى قمة بلنها الانتاج السينمائى للافلام الطويلة فى اليابان كانت فى عام ١٩٦٠ ، اذ وصلت الى ٥٤٧ فيلما ، هبطت الى ٥٣٥ فى ١٩٦١ ،

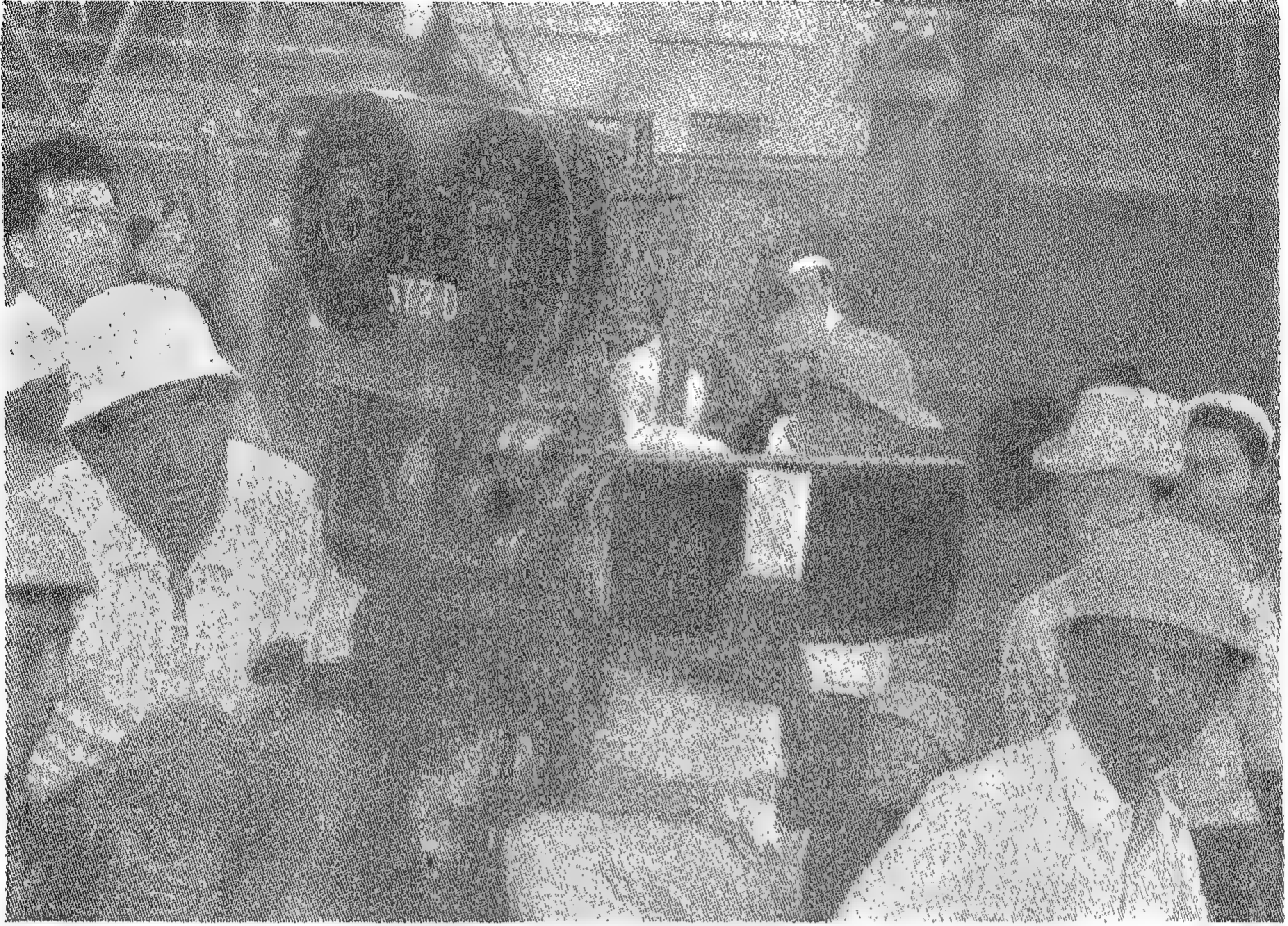
٤٧ في المائة) • وهذه النسبة في تزايد مطرد • والى جانب هذه الافلام الطويلة تنتج اليابان عددا لا بأس به من الافلام التسجيلية يزيد عددها على الألف في كل سنة

وبعد ان ابرزنا أهمية هذه الصناعة في اليابان وأشرنا الى المركز المرموق الذي تحتله الآن في العالم ، يجدر بنا ان نشير الى بعض النواحي التاريخية لتلك الصناعة الفنية ونتحدث عن الاتجاهات والمدارس هناك • وبالرغم من ان السينما كانت معروفة في بلاد الشمس المشرقة منذ عام ١٨٩٦ ، اذ انتج الهواة هناك بعض الافلام

التسجيلية ، الا ان المؤرخين قد اجمعوا ان تاريخ السينما الفعلي يبدأ في اليابان منذ ١٩١٢ ، وهي السنة التي انشأت فيها أول شركة للانتاج تحت اسم نيكاتسو Nikkatsu ونجحت هذه الشركة بفضل نظامها الدقيق ، اذ خصصت ستوديوهاتها في طوكيو لتصوير الافلام ذات الموضوعات المعاصرة • اما بالنسبة للموضوعات التاريخية ، فقد بنت فرعا لها في كيوتو (العاصمة القديمة) • غير ان السينما اليابانية كانت في ذلك الوقت مرتبطة أشد الارتباط بالمرح ، الأمر الذي جعل المخرجين متقدمين في الصناعة



بطل فيلم - اغتيال الزعيم - المخرج كوراسوا



أكبر كوروساوا أثناء تصوير فيلم « ذو اللحية الحمراء »

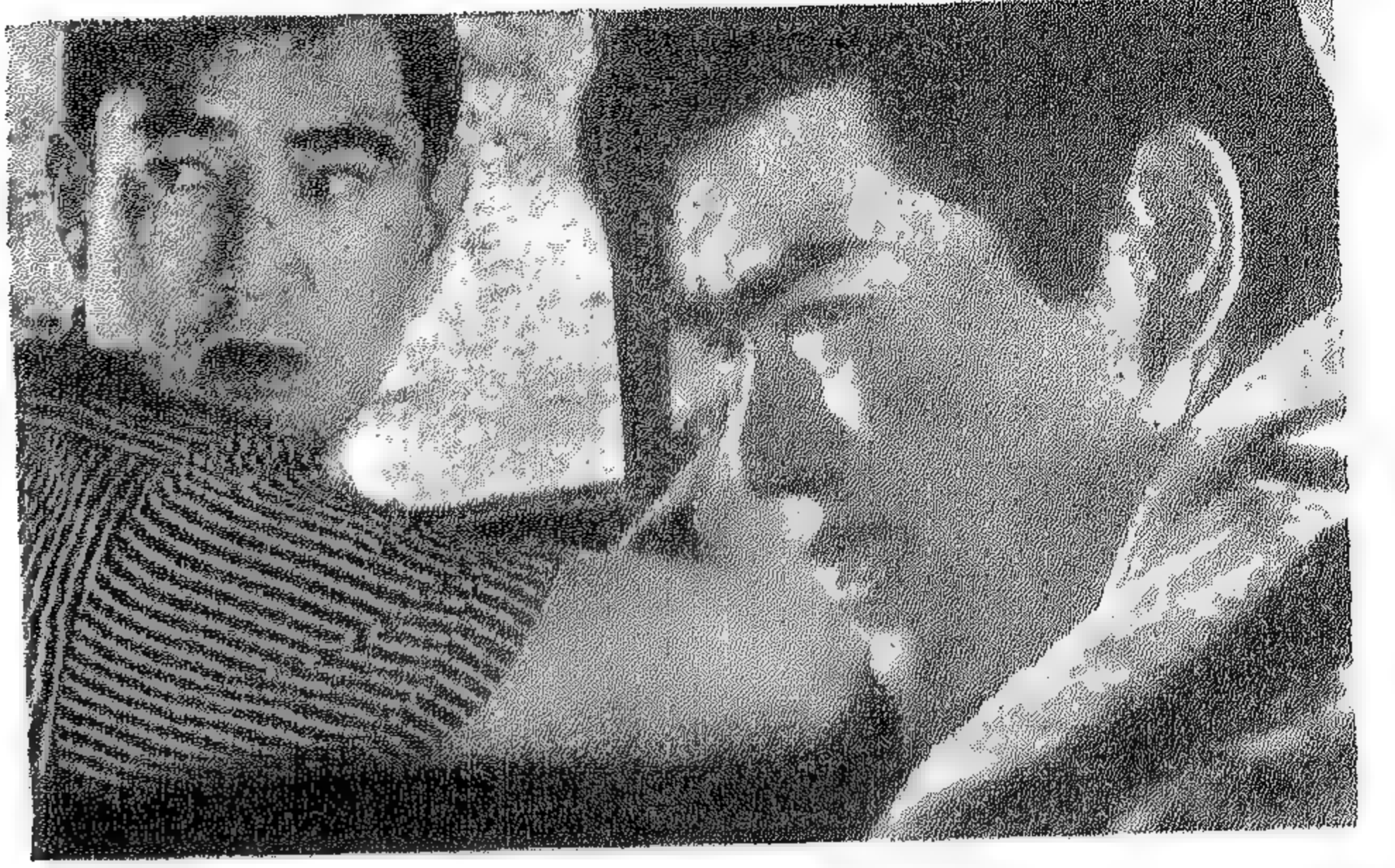
مطالبه هي إلغاء الاومايا والبنشي ، والعودة بالسينما الى أصولها الفنية من حيث الحركة والمضمون ، وكان ينوي اذ ذاك أن يصور فيلما طويلا ليبين فيه قوة اللغة السينمائية واصولها الفنية في الدراما ، لولا ان اجتاحت الزلازل بلاده ، فدمرت في ليلة اول سبتمبر ١٩٢٣ جميع استوديوهات طوكيو وهدمت ٨٠٪ من دور العرض بها .

وبعد سنة واحدة نهضت الصناعة السينمائية مرة أخرى ، وصور كينو جازا فيلم « الحب والطر » اما زميلة « ميزوجوش Mesogushi المشهور (١٩٥٦) الذي سبق ان أخرج عشرة افلام قبل كارثة الزلازل ، فقد نجح في اخراج أفلام رائعة مثل « العبيط البائس » « ملكة الأزمان الحديثة » « النساء قويات » « في البحث عن بطة » وجميعها أفلام تعتبر علامات ناصعة في طريق السينما اليابانية . بقي واحد من الكبار الثلاثة ، هو توميو أو شيدا .

الذي بدأ حياته الفنية باخراج جري : لرواية ميتزلنك « الطائر الأزرق » . وكان هذا الأخير متميزا عن الاثنين العمالقة اللذين سبقاه ، وذلك بالجاهد

كحرفة فنية ، أكثر من كونهم فنانيين ذوي قدرة خلاقة ، فنقلوا الى السينما المسرحيات الكلاسيكية التي عرضها من قبل مسرح « كابوكي » التقليدي ، ولم يغيروا فيها أي شيء بل واحتفظوا ايضا فيه بالرجال الذين يقومون بالادوار النسائية (ويطلقون عليهم اسم اومايا Omayaya) وكانوا ايضا يحتفظون لكل فيلم بمعلق اسمه بلغتهم « البنشي » Bensi ليفسر لجمهور المشاهدين أحداث الرواية ، نظرا لان الافلام كانت صامتة في ذلك الوقت . واتجهت اهتمامات المخرجين الى اتقان حرفة السينما ، مثل تقطيع المشاهد والتوليف (المونتاج) والاضاءة . وفي هذا ما يفسر لنا سر تقدم السينما اليابانية الى درجة ان بعض الافلام التي تعود صناعتها الى ١٩٢٨ ، من انتاج كينوجازا Khingasa ، رغم مرور ما يقرب من أربعين عاما ، مازالت تحتفظ بجراحة في التوليف والاضاءة يحسد عليها كثير من المخرجين اليوم .

ومنذ عام ١٩٤٠ ، قام ثلاثة من مخرجي الطليعة بالثورة على هذا « المسرح المصور » . وكان كينوجازا (المولود في ١٨٩٦) أقواهم ثورة ، اذ نادى بالاضراب ونجح فيه . وكانت



مشهد من فيلم « طيار في أزمة » اخراج فوكاساكوا

وباستوديوهات التصوير • ويقول جورج سادول المؤرخ السينمائي بأنه لم يبق في اليابان كلها سوى ألف دار للسينما • بعد أن بلغ هذا العدد ٢٥٠٠ في عام ١٩٤١ •

وبالرغم من الدمار الشامل • فقد شاعت عزيمة المخرجين أن يشقوا طريقهم وسط الدمار ووسط البرامج الأمريكية التي ملأت دور العرض بأفلام هوليود • فقاموا في عام ١٩٤٦ بنهضة قوية وترسموا نفس الأهداف السابقة • فبرز منهم أكيرا كوروساوا • وكانت بداية انتاجه مبشرة بالنجاح الساحق الذي ناله فيما بعد • ومن أوائل أعماله نذكر « في يوم أحد بديع » • « الملاك السكير » (١٩٤٧) « الكلب المسعور » (١٩٤٩) • وجميعها صورت • حالة اليابان الاجتماعية بعد الهزيمة العسكرية التي حلت بها •

وانتج مخرج آخر أسسه تاداشي اسماي Ismai في عام ١٩٤٨ فيلما انسانيا أسسه « نحن كلنا احياء » (شبهه البعض بالفيلم الايطالي) « سارق الدرجات » أثار النقاد وجعلهم يتحدثون طويلا عن الواقعية الجديدة في السينما اليابانية • وبعضهم ذهب الى انها أصدق من السينما الايطالية • وزاد اهتمامهم اضعافا بعد أن فاز فيلم كوروساوا (راشومون ١٩٥١) • بجائزة الأسد الذهبي في مهرجان البندقية • وتوالت الانتصارات لتؤكد جميعها أصالة هذا الفن في اليابان • لأن مخرجيه يستخدمون اللغة السينمائية

الايدولوجي الواضح • حتى انه أسس في عام ١٩٢٧ جماعة البروكينو Prokino • وهذه التسمية مشتقة من كلمتي سينما وبروليثاريا • لأن اهتمامه كان موجها الى المجتمع عامة • وإلى حياة العمال خاصة • وقد شجع هذا الاتجاه ظهور السينما الناطقة • لأن الحوار أصبح هاما في توضيح الأفكار والتعبير عنها في سهولة •

ونمت السينما اليابانية فيما بين عامي ١٩٣١ و ١٩٤١ • ويتحدث مؤرخو السينما عن هذه الفترة بأنها فترة الواقعية الجديدة • وفي خلالها أنتج ميزوجوشي فيلمين شهيرين انتقد فيهما حالة المرأة اليابانية • وهما « زوجة نافيو » و « أخوات جيون » •

وفي نفس الوقت • بذل مخرجون آخرون جهودا صادقة ليقربوا من الواقعية • منهم على سبيل المثال شيميزو Chimizu المتأثر برنيه كبير الفرنسي والذي أخرج الكوميديا المشهورة (عودة الى الشمال) • ثم نازوريه Nazuré مخرج « كوني وردة » و « زوجتي وكل العائلة يعملون » وآخرها جوشي Gushi أقربهم الى الواقعية والذي تلتحم أفلامه بالشعب • وقد أخرج « عبء الحياة » ١٩٣٥ وأغنية باقة الزهور • « السيدة الشاحبة » ١٩٣٦ • « ناس بدون أسماء » ١٩٣٧ • « رأس من الخشب » ١٩٤٠ •

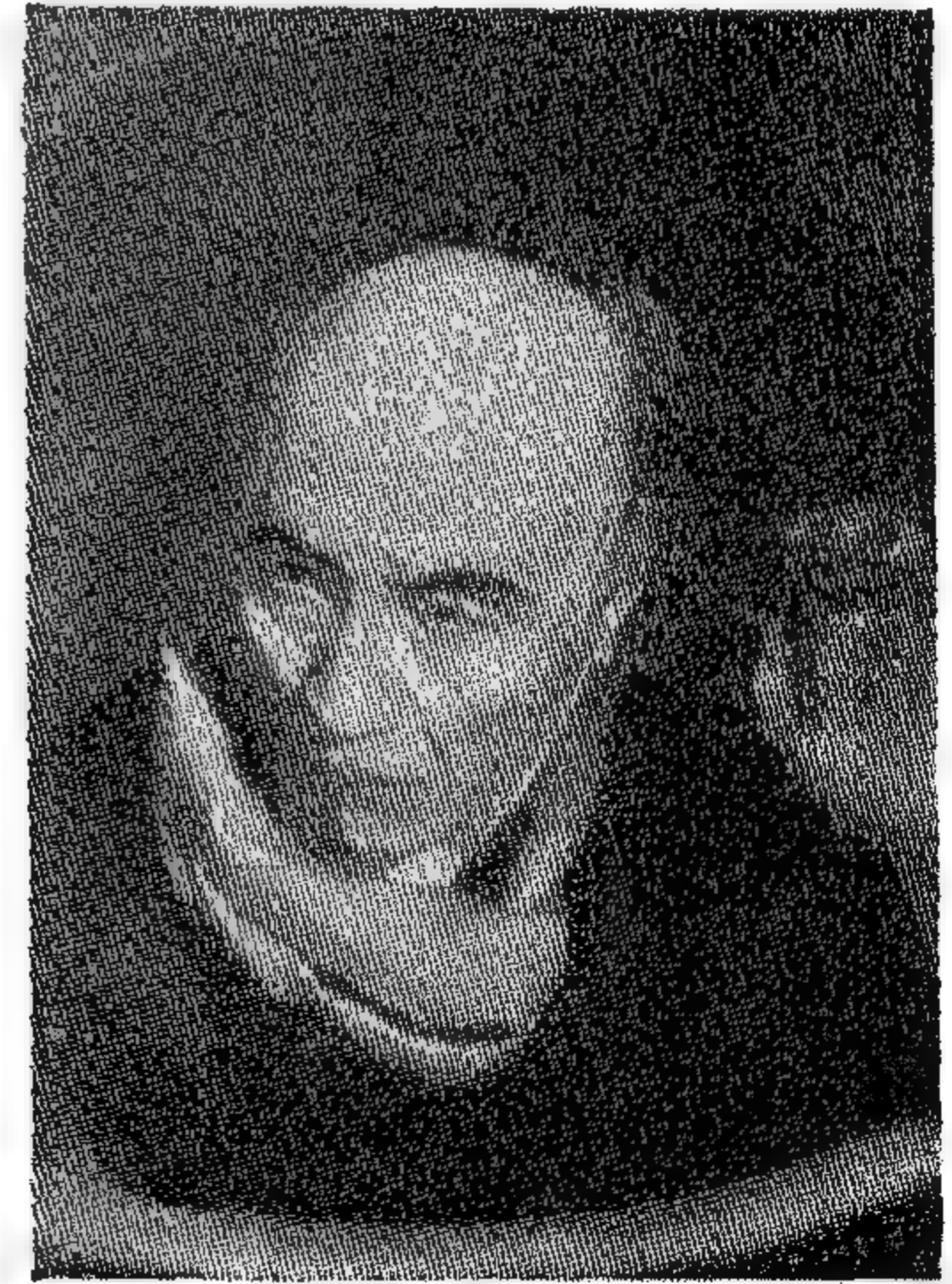
ولما انتهت الحرب في عام ١٩٤٥ • كان الدمار قد حل بالمعامل

الصحيحة والتكتيك المبني على قواعد الفن السليم ، من حيث الشكل والحركة فضلا عن المضمون .

وما دما قد تحدثنا عن كوروساوا ، فيجدر أن نشير الى ان المهرجان قد عرض فيلما له في يومه الأخير ، وعنوانه « **اللحية الحمراء** » وفيه يقص حياة طبيب وما تخلل حياته من مفاجآت وآلام . وكما سبق القول من ان أكيرا كوروساوا صاحب فيلم راشومون يضيف الى انه ايضا مخرج فيلم (**الساموراي السبعة**) . وقد اقتبست هوليوود قصة الفيلمين واخرجت الأول باسم « **الفضب** » (اخرجته مارتين ريت) . والثاني فقد حوله الأمريكيون الى (**السبعة العظام**)

The Magnificent Seven اخرجته جورج ستورجس في عام ١٩٦٠ ومثل فيه يول برينر وهورست بوشهولتز غير أن أهم أعماله على الإطلاق هو الفيلم الذي يروي فيه قصة رجل في الستين يعرف انه سيموت بعد ستر أشهر لصابته بالسرطان . والجدير بالذكر ان المجلات الفرنسية قد بدأت تهتم اهتماما شديدا بهذا الفيلم ، وهي الآن تنفض غبار النسيان عن هذا الفيلم الذي يسمى أريد أن أعيش **Vivre** وقد شبهت قصته بروايات روستوفسكي ومنذ أسابيع سافر كوروساوا الى هوليوود فوصلها في الخامس عشر من سبتمبر ليصور فيلم (**القطار المجنون**) وبدلا من أن تفنح هوليوود باقتباس أعماله ، فقد جاءت به شخصيا لتستفيد منه .

ولنستعرض بسرعة الافلام التي عرضها المهرجان . الفيلم الأول هو Kwaidan أو « **الخيال الرهيب** »



« كويدان » من أسطورة لافكاديو هيرن

وهو عبارة عن ثلاث قصص اخرجها كوباياشي المعروف وقد استقاهما من الاساطير التي كتبها لافكاديو هيرن ، ذلك الاديب الذي أحب اليابان واختارها وطن له . ويمتزج بالقصص قدر كبير من الخيال تختلط فيه القسوة بالاشباح . والجزء الأول يتناول حياة رجل نبيل أي من الساموري يهجر زوجته لانه يظن ان زواجه بأخرى غنية سوف يجلب له السعادة غير ان ظنه خاب ويعود الى امرأته الاولى ، فتنتقم منه الاشباح شر انتقام . والجزء الثاني من الفيلم يتناول تاريخ كاهن ضرير ، شاعر ومعنى ، استندعته الاشباح في اجتماع عام ليحدثها عن الماضي من انتصارات وهزائم اليابان العسكرية في الماضي السحيق .

أما الجزء الأخير ، فيروي حياة شاب يطارده ظله حتى يضيق الفتى ذرعا . فيحاول الهرب ولكن الاشباح تتلقاه .

وفيلم طيار في أزمة - The Kami-ikaze Guy (اخرج فوكاساوا) يتناول مغامرات شاب يمكن القول بأنه جيمس بوند الياباني . « **واسطورة يابانية** » عبارة عن اسطورة تروي مغامرات اله الحرب في أثناء الحروب الداخلية التي سادت اليابان في فترة من تاريخها القديم .

« **الأميرة المرحة** » Les aventures de la princesse Anmitsu كوميديا مرحة حيث يحتل الرقص مركزا هاما (اخرج اوشونى) .

فيلم « **سن الشقاوة** » L'âge frivole اخرجته موريناجا وهو ليس أكثر من كوميديا تنتقد الحياة اليابانية الحديثة .

ولعل أحسن الأفلام هو تلك الدراما الاجتماعية المسماة « **فتاة من الحي الشعبي** » أو فتاة الأسفلت The Asphalt الذي يقص حكاية إحدى فتيات الهوى تقابلت مع مزارع غنى ، فيقع في غرامها بسبب براءتها ورقة مشاعرها ، ولأنها بالرغم من الحياة الفاسدة التي تعيشها ، احتفظت بحبها للزهور والناس والأشياء الجميلة . وقد قيل في الامثال ان الحب أعشى ويحاول هذا المزارع العائد من البرازيل أن يقنعها بأنها قد تكون قائدة الذاكرة ويحاول أن يستعيد معها بعض أحداث ماضيها السحيق لانه مقتنع بأنها قد تكون من عائلة محترمة . . غير أن الفتاة تخبره بصراحة انها تربت على الرصيف وانها عملت وهي صغيرة ماسحة أحذية . ولا تثبط هذه التصريحات من همته ، لانه أحبها فعلا لطهارة قلبها .

سمير وهبي

القاهرة ٣

درجة تحت الصفر

العشرين • والرواية الاصلية تنتهج شكلا واقعا يحفل بالتفاصيل الدقيقة التى تكشف تكوين هذه الشخصيات نفسيا وفكريا داخل بناء تكنيكى شديد التماسك أعجز كتاب السيناريو الثلاثة عن تطويعه تماما للشكل السينمائى • فجاء السيناريو باهتا مصنوعا فى كثير من المواقف وخاصة فى بناء الشخصيات •

شخصية محبوب عبد الدايم • هى ذلك الانتهازى التقليدى الذى يولد فى احضان الفقر • فيدفعه الى النفاق والرياء ليصل الى ما يريد وعندما يبلغ مناه - بطريق غير شريف طبعا - تتحطم آماله عقسا له على سلوكه الخاطى وتكتسب مثل هذه الشخصية دوافع سلوكها من الواقع الخارجى وهو فى القاهرة (٣٠) حاجة محبوب الى المال لشراء كتاب اللاتنى ومريض والده • وكان الانسان آلة يحركها المجتمع كيفما شاء • ونحن لا ننكر ذلك التأثير والتأثر المتبادلين بين الفرد والمجتمع لكن الفرد هو الذى يصنع المجتمع والتقاليد وهو الذى يقدمها بعد ذلك • ومحبوب عند نجيب محفوظ • يدرك هذه القصة تماما ويعلم أنه حر فى اختيار الاتجاه المناسب له • فهو

يتهافت المنتجون السينمائيون على الاعمال الادبية الكبيرة • ابتغاء الراج التجارى مستغلين فى ذلك شهرة العمل الأدبى أو ذبوع اسم صاحبه • وهذه فى الحقيقة ظاهرة منتشرة بين شركات الانتاج العالمية - كما هى منتشرة فى مصر ولعل هذا الانتشار يكشف بوضوح عن افتقار السينما الى كتاب متخصصين • قادرين على تقديم نصوص سينمائية ذات مضمون فكرى جاد ومستوى فنى رفيع •

وفى مصر يحظى نجيب محفوظ بالنصيب الاوفر فقد قدمت له السينما زقاق المدق • بداية ونهاية • خان الحليل • بين القصرين • السمان والحريف وان كان لم يظهر بعد • وأخيرا فيلم القاهرة ٣٠ عن القاهرة الجديدة أخرجه صلاح أبو سيف وكتب قصته السينمائية صلاح أبو سيف وعلى الرزقانى ووفيه خبرى •

يختار سيناريو « القاهرة ٣٠ » شخصيتين رئيسيتين : محبوب عبد الدايم وعلى طه من الرواية الاصلية • ليتابع من خلالها أحداث القصة بالاضافة الى شخصية أخرى هى أحمد بدير فى محاولة لتقديم صورة بانورا فيه للمجتمع القاهرى فى ثلاثينات القرن



ص . أبو سيف



ن . محفوظ

اهتم بإبرازه بدلا من تحويله الى قالب
مفرغ أقرب الى الدمية منه الى البشر .

وتغافل السيناريو أيضا إبراز الجانب
الجنسى في حياته الذى يمثل لديه مشكلة
يضعها على رأس مشكلاته جميعا .

أما شخصية على طه فقد كانت
ضعيفة البناء تفتقر الى الاقناع - فهو
شاب يلبس ثيابا أنيقة جدا وينفق عن
سعة وهو يؤمن بالاشتراكية مع ذلك
ويحب احسان لكى يتزوجها ثم يتخرج
من الجامعة ويرفض العمل ويتفرغ
لاصدار جريدة ثم يعتقل قبل اصدار
عدد واحد منها بسبب المنشورات التى
يطبعها . . ان على طه لم يفكر مرة
واحدة فى مساعدة فتاة أحلامه ، هو
أنانى اذن ويدعو الى الاشتراكية ثم يجد
المال ليصدر جريدة ويسكن ويأكل
وينفق ويطبّع المنشورات دون أن تعرف
مصدرا لهذا المال ثم يسلك سلوكا
بورجوازيا واضحا رغم أفكاره
الاشتراكية . . على طه شخصية
اشتراكية بورجوازية رومانسية ؟!

ان الشخصية الروائية لابد أن تتوفر
لها أبعاد معينة تمثل الجانب الفكرى
والنفسى والاجتماعى ، وافتقارها الى
أحد هذه الأبعاد يسلبها قدرتها على
الاقناع اذ لا يستطيع المثفرج أن يتعرف
على ذاته خلالها .

ولعل شخصية أحمد بدر هي أكثر
شخصيات الفيلم تكاملا من ناحية البناء

صاحب فلسفة استعارها من عقول
مختلفة . كما شاء هواه وفلسفة الحرية
كما يفهمها هو . . « هي التحرر من
كل شيء » ، من القيم والمثل والعقائد
والمبادئ ، من التراث الاجتماعى عامة
وهو القائل لنفسه ساخرا : ان أسرتى
لن تورثنى شيئا أسعد به فلا يجوز
أن أرث عنها ما أشقى به « وهو يعنى
بذلك القيم الأخلاقية والمبادئ الفكرية .
وترتكز فلسفة محجوب على هذه المعادلة
الدين + العلم + الفلسفة +
الأخلاق = طظ وهذه فى نظره اصدق
معادلة ، « لقد استعار فلسفته هذه
بارشاد هواه ولكن تهيئوه لها نما معه
منذ أمد بعيد . فهو مدين بنشأته
للشارع والفطرة » وهو يرى أن
حياته مليئة بالمشكلات ويضع على
رأسها جميعا مشكلته الجنسية ، ويصفها
بأنها مشكلة عسيرة الحل كالتقصية
المصرية سواء بسواء . وبالإضافة الى
هذا فان محجوب كان يقول : « ليكن
لى أسوة حسنة فى ابليس . . الرمز
الكامل للكمال المطلق » .

ليست المشكلة اذن هي الفقر ، فقد
كان محجوب يعيش بثلاثة جنيهاً فى
وقت كانت فيه هذه الجنيهاً كافية تماما
لشمنعه عن هذا الاتجاه الانتهازى . ان
المشكلة فى شخصية محجوب نابعة من
تكوينه الفكرى والنفسى الامر الذى كان
بصريا بأن يثير صراعا هائلا داخل هذه
الشخصية وخارجها لو أن السيناريو



س . حسنى

لا مئاص من التعديل والحذف فى الروايات اذا ما أعدت للأفلام ، لكن يجب أن يكون الأساس هو المحافظة على وحدة العمل الفنية وتأكيد عضوية البناء الدرامى ونموه فى اضطراد .
استبعد المشهد الأول عند نجيب محفوظ دون مبرر درامى واضح ، وهذا المشهد فى الواقع ، ضرورى كبداية لنمو الموقف حتى نصل الى الحديث عن أوجست كونت فى تطور طبيعى . وهو ضرورى أيضا أيضا فى إبراز صورة العلاقات الاجتماعية بين الرجل والمرأة التى بدأت تقتحم ميدان الجامعة فى هذه الفترة من التاريخ ، وبالمثل نعرف رأى محبوب عبد الدايم لى المرأة . لقد أدى استبعاد هذا المشهد الى بداية مفتعلة مبتورة يغلب عليها طابع الصنعة .

كذلك هناك مشاهد أضيفت الى القصة الأصلية لم يكن لها مبرر درامى ، فمشهد دار الأوبرا وذلك الجزء من غادة الكاميليا لم يضاف الى الحدث شيئا بل أنه أوقف التطور الدرامى حين الانتهاء منه وكان الأفضل عدم وجوده وهو أن دل على شيء فإنها يدل على المفهوم البوزجوازى لشخصية على طه .

تميز صلاح أبو سيف باتجاهه الواقعى فى الإخراج وهو يمثل مع توفيق صالح أهم اثنين من المخرجين الواقعيين فى مصر . والقاهرة ٣٠ امتداد لأسلوبه الواقعى والفيلم باستثناء الجزء الأول يعد عملا جيدا ،

الدرامى رغم قصرها وإن كان السيناريو لم يحاول الاستفادة منها فى تقديم صورة واضحة للدور المشسبوه الذى كانت تقوم به معظم دور الصحف فى ذلك الوقت .
وسبب التكامل فى هذه الشخصية وشخصية أحسان يرجع الى التزام السيناريو للمعالم الأساسية التى بنت عليها الرواية الأصلية هاتين الشخصيتين .

يلجأ نجيب محفوظ الى استخدام المونولوج الداخلى فى معالجته لشخصية محبوب عبد الدايم ، وهو تكتيك ملائم تماما للشكل الروائى يكشف عما يدور داخل الشخصية . . . والمونولوج الداخلى فى جوهره لقاء مع الذات أو هو حوار مع الذات يبلور مفاهيم معينة تكون أبلغ أثرا فى صـدورها عن ذات الشخصية الروائية .

أما السينما فلها لغتها الخاصة وأسلوبها فى معالجة مثل هذه المواقف، فهى فن يعتمد على الصورة أساسا للتعبير واللفظ يقسوم بدور ثانوى وأهميته تبرز فى التعبير عن مفاهيم تبلغ حدا من التجريد لا يمكن للصورة أن تعقله . . . ومن ثم فإن استخدام المونولوج الداخلى فى الفيلم لم يكن مبررا بالمرّة خاصة وأن الحوار الذى صيغ على هذا النحو لم يخرج عن كونه مجرد تعليقات على مواقف ، كان الأولى أن تظهر فى صورة لقطات قريبة تبين ردود الفعل عن الشخصية .

الرمز عند صلاح أبو سيف قد أصبح جزءاً من واقع الموقف الروائي في الفيلم ، مثال ذلك عربة البطاطا والقرون . غير أن المخرج لم يتمكن من الاستفادة من عربة البطاطا كرمز بارز يرسخ في وجدان المتفرج مكثفاً بالمعنى المقصود . أما القرون فقد كانت رمزا مسفها إلى حد كبير .

لقد بذل المخرج جهداً واضحاً في تنفيذ مشهد حفلة أكرام نيروز الملون . . فجاء الميزانسيه متنقلاً وزوايا التصوير ناجحة تماماً ، وتكوين المشهد متناسقاً ، وتآلف هرموني . لكن يبقى سؤال لماذا كان هذا المشهد ملوناً ؟

لجأت « أنيس فاروا » في فيلمها « كليو من ٥ إلى ٧ » إلى استخدام اللون في المشهد الافتتاحي وكان لذلك دوره الدرامي والسينمائي أيضاً ، فالمضمون في هذا الجزء أسطوري يعتمد على تنبؤات العرافة ، وهو بذلك يختلف أساساً عن بقية أجزاء الفيلم التي تنساب في أسلوب واقعي بريختي .

وهذا المشهد الملون في القاهرة ٣٠ جزءاً ملتحم مع بقية الأجزاء برابطة النمو الدرامي ولا يميزه عنها شيء على الإطلاق ومن ثم فليست هناك مبررات ولو حتى ضعيفة تسبغ لنا قبول هذا المشهد .

أخيراً كان الممكن أن يقوم المخرج

يضاف إلى أعماله الناجحة السابقة ، وهو في الواقع أهم عمل سينمائي ظهر حتى الآن منذ المستحيل و صراع الأبطال فلقد كان المخرج يقظاً تماماً إلى حركة الممثلين داخل الكادرات مسيطراً على حركة الكاميرا وزواياها وبالأخص لقطة المتابعة الطويلة الممتعة لدخول أكرام هانم نيروز إلى الحفلة . غير أن الميزانسيه في مشهد توزيع المنشورات ، رغم ما فيه من صعوبة ظاهرة لم يكن موفقاً فقد كان على طه يبدو كشاب ساذج يوزع إعلانات عن فيلم جنسي في سينما ويو مثلاً وسط زحام الخارجين من الصلاة ، لم يكن لهذا المشهد أن يكون على هذا النحو الساذج في السيناريو والإخراج . وقد استطاع صلاح أبو سيف أن يستغل الملتصقات على الجدران في لقطة متابعة طويلة ليعطينا صورة قوية ومؤثرة للجانب الفني من حياة القاهرة حينذاك . إلى جانب ذلك نقول لقد كان الإطار الفارغ في حجرة على طه بيت الطلبة غير ذي معنى . وحتى عندما اختارت الكاميرا زاوية تجعل رأسه محاطاً بذلك الإطار ، لم يكن مقنعاً أيضاً .

من السمات التي تميز بها أسلوب صلاح أبو سيف الواقعي ، ميله إلى استخدام الرمز المرئي ، لتجسيد معانيه ، والرمز في غالب الأحيان لا يكون مشتقاً من واقع تكوين الكادر الأمر الذي يجعله كالتشبيه في اللغة الأدبية . ونلاحظ في هذا الفيلم أن



مشهد من فيلم القاهرة ٣٠

الذى يدور فى جرسونية قاسم عند أول لقاء لها معه وهو يهديها الملابس ثم انتقالها الى الداخل لكي تبذل ملابسها ، والتقطيع بينها وهى تلبس رينيه وهو يقطع التفاح ثم يفتح زجاجة الخمر .

أخيرا لقد أثبتت الوجوه الجديدة :
 همدى أحمد و عبد العزيز مكيوى
 و أحمد توفيق قدرتها على استيعاب
 أدوارها عن فهم واحساس وان كان
 همدى أحمد لم يوفق فى التعبير عن
 الانفعال الصحيح فى الموقف الذى
 يواجه فيه آبيه المشلول . كما ان
 مكيوى غلب عليه الطابع الخطابى فى
 الأداء . ونجحت سعاد حسنى الى حد
 كبير فى حدود الدور المرسوم لها وكان
 توفيق الدقن متألقا فى أدائه المتقن
 لكننا لم نستطع أن نشعر بأحمد مظهر
 أو هو لم يستطع أن يشعرنا بنفسه
 نظرا لقصر دوره . وكان عبد المنعم
 إبراهيم و شفيق نور الدين كعادتهما
 فى الفهم والادراك والاداء الطبيعى
 المؤثر .
 فتجنى فرج

بتنفيذ لقطة تنظيف الفستان باتقان
 أكثر من ذلك ، اذا كان واضحا أن على
 طه لم ينظف شيئا . وأن يمنح الجزء
 الأول من الفيلم وهى المشاهد البنائية
 - نصيبا أوفى من الاهتمام . فهذه
 المشاهد لم تستطع أن ترسم صورة
 واضحة محددة للأماكن التى تدور فيها
 الأحداث ، اذ كان من الضرورى أن
 يقدم لنا المخرج لقطات عامة تدرج فى
 الاقتراب حتى يتمكن المتفرج من التعرف
 على هذه الأماكن .

لعل السيناريو المكتوب يكشف
 عن الجهد الضخم الذى استلزمه مونتاج
 الفيلم ، فقد كان مثقلا بتفاصيل ليست
 من الدراما فى شيء . لقد استأصل
 المونتاج ما يزيد على نصف ساعة من
 الفيلم ومع ذلك لم يكن الفيلم سلسا
 ناعما فى انتقالاته بل كان يتسم
 بالحشو فى كثير من الأحيان ، مثال
 ذلك الانتقال الى مشهد أحسان وهى
 تسير فى الشارع ثم تلتقى بالبك
 وتركب العربة كان الانتقال من المشهد
 السابق الى هذا المشهد خشنا ومفتعلا .
 لكننا نذكر بالتقدير مونتاج المشهد



فصل قصير ..

من الحياة الطويلة

.. وهذا ديوان آخر من الشعر
 الجديد يطل علينا فى هذا الموسم ..
 وقبله صدرت دواوين ايقاع الأجراس
 الصدئة .. اذكرينى يا افريقيا ..
 قلبى وغازلة الشوب الأزرق ..
 الطوفان والمدينة السمراء .. و ..
 صياد وجنية .. وفى الطريق الى
 القارىء دواوين جديدة .. وأخرى
 تنتظر دورها .. وهناك فى الصحف
 اليومية مكان ثابت كل أسبوع لأكثر
 من قصيدة .

وهكذا أصبح لهذا الشعر تراث ..
 وسنواته العشرون الماضية خلقت لنا
 نماذج ممتازة تثبت أصالته وضرورته
 وتؤكد أنه تطور حتى للشعر العربى
 .. كما أثبتت لنا هذه السنوات
 شعراء يتميزون لكل منهم شخصيته

أما هنا مع الشعر الجديد فانت
 تكاد تحس أنفاس كل شاعر ..
 تلمسه .. تعرف عليه وتميزه ..
 وهذه خاصية لها أهميتها القصوى اذا
 تذكرنا أن كل الشعراء على ولاء الزمان
 يدورون فى حلقة مفرغة يبدو أنها
 لا فكاك لهم منها الى الأبد .. حلقة
 الحية والحرمان والضيق ودفن الحب

لو كان .. لطرت فوق غصن
لكنني واحسرتاه شاعر ..
بضاعتي الآسى .. ومهنتى مهاجر
هكذا تبدو الرحلة وتنتهى والشاعر
مهاجر .. ولكن الى أين ؟

وهذه الرحلة يقطعها الرجل العادى
يتعلم ويعمل ويكافح ويتزوج وينجب
أولادا يتقاسم معهم كل الامراض ..
ثم يدركه التعب والاسى ولكنه لا يعرف
لماذا .. أما الفنان فاحساسه بهذه
الاشياء أعمق وإدراكه لها أقوى ..
انه ليتعذب وهو مدرك سبب عذابه ..
اللحظات لا تمر به مسطحة وانما تجرفه
معها الى القاع او ترفعه الى الأولمب ..
انه يشترك فى اللعبة وهو يعرف
سلفا انه لن يكسب .. وهو يجرى
موهبا نفسه أن ما يبحث عنه هناك
عند هذا الماء الذى يلمع .. ثم يجرى
ويهاجر .. ولا شيء بعد ذلك ...
والذى يبقى ويتجسد هو الاحساس
الخائر بأنه قد غرر به وأنه خدع وليس
مكانه فى هذا العالم فيصرخ مخاطبا
« روميو » :

يا آخر عنقود الغرباء ..

لسنا فى هذا العالم

فى صفة غربتنا النخب

وعندما ينضج الفنان فانه يواجه
نفسه بالهزيمة ويحلو له أن يلمس
الجرح القديم ويضغطه .. هذا زميل
آخر عاش فى الاسكندرية كذلك ..
انه الشاعر اليونانى « كفافيس » ..
يرد على نفسه فى قصيدة « المدينة »
محبطا أوهامه الكاذبة وساخرها منها :

لا أرض جديدة يا صديقى هناك

ولا بحر جديد ..

وفى نفس الشوارع سوف تهيم الى
الابد

وضواحي الروح نفسها ستزلق من
الشباب

الى الشيخوخة ..

وفى البيت نفسه سوف تشيب
وتموت

المدينة قفص ولا أمكنة أخرى هناك
.. بل هذه دائما

ميناءك الأرض ولا سفن هناك

تجلىك عن نفسك ... آه ...
الا ترى

انك يوم دمرت حياتك فى هذا
المكان

فى سنوات الشباب الأولى واكتشاف
أن الحطرات ليست على أرض وان
الاحلام تنسج فى الهواء وأن الكل
باطل .. هكذا الشعر : لا ينصح الا
فى الحريات ولا يصدق الا فى الالم ..

ولولا أن كل شاعر يوقع نغمته
بنفسه .. ولولا أن كلا منهم يجتهد
ليضيف شيئا جديدا على ما سبق قوله
.. لولا ذلك لما عرفنا المتنبي وبيرون
واليوت والسياب .. وغيرهم وغيرهم ..

وفتحى سعيد صاحب هذا الديوان
شاعر له مذاقه الخاص وصوته المتميز
ولكن داخل الحلقة المعروفة ... انه
مثل الشعراء جميعا غريب .. ويكاد
الديوان كله يكون قصيدة واحدة تؤكد
هذه الغربة وتجسد ذلك الاحساس بأن
الشاعر ليس له أرض وأنه حين يلمس
الاشياء تتحول لا الى ذهب كما فى
الاسطورة وانما الى ثلج ..

ومن دمنهور الى الاسكندرية الى
القاهرة مرورا بنجع حمادى وربما
بنجوع وقرى أخرى لا نعرفها يتوه
الشاعر ويجرى ويهرب .. ويتوهم
أنه يمكن أن ينفصل عن الآسى أو
الحب الخائب اذا هو ارتحل ... فى
دمنهور :

سأدفن كل ايامى التى راحت ولن
تأتى

وابن خلف أوهامى جدارا شامخ
الصمت

واحمل جثة الحب فواريتها كماشئت

واحجب قصة الماضى فقد طالت

وانس انها كانت ..

وفى الاسكندرية المدينة الكبيرة
المتفتحة :

أحس بالحنين

استشعر الضجر

بالشوق أن أحب .. أن أظير ..
أن أصارع القدر

أما فى القاهرة .. القاهرة التى
يظن الناس جميعا انهم يحققون فيها
الاحلام التى ظلوا ينسجونها فى كل
المدن الصغيرة الاخرى ..

يا طارق الابواب لا صدى سوى
الشجن

فى فتحة الشباك يسدل الكفن

موتاك فى الدنى بلا مقابر

فالارض لم يعد بها مكان

وليس لى جناح طائر ..



فقد دمرت قيمة حياتك في كل مكان
آخر

وكذلك لا يخجل فتحي سعيد من أن
يكشف زيف أوهامه في قصيدة «فصل
من الحكاية» وهي أحسن قصائد
الديوان ربما لهذا السبب .

وفي داخل الحلقة كذلك يغنى
الشاعر للمرأة .. ولأنه شاعر بضاعته
الكلام فهو هنا أيضا مرفوض غريب
لا مكان له .. أنه كما يقول لا يملك
النجوم ولا القمر ولا بساط الريح
وليس وسيما ولا غنيا ولا شيء أبدا ..
انه فقط : « مشاعر وطاقة تموج
بالفكر .. » مثله مثل زميله محمد
أبو سنة الذي يقول : « وانما عشقت
والغرام يا حبيبتى انتصار » .. ولكنه
قبل أن يتم نسج خيوط هذا
الروم الجميل .. وقبل أن يكمل
حديثه عن انتصار الحب وروعته وزهده
.. وقبل ذلك يقطع هذا الاحدب اللعين
بصندوقه الملى بالذهب الطريق عليه
ويأخذ الحبيبة ويترك الشاعر الطيب
يوقع لحنه للهواء .. ويلعن الفنان
جراحه ثم يصرخ :

من أنت يا صديقتى ؟

انجمه في ذات غفوة من الافلاك ؟

من أنت يا مليكتى ؟

جنية رمت بها احشاء زوبعة ..

لا كنت ها هنا .. ولا هناك

بل أنت واحدة ..

لا فرق بين هذه .. وهذه

قلست يا حبيبتى سوى امرأة

مجرد امرأة ١٠٠

وصرخات دون كيشوت هذه لامعنى
لها الا تأكيد الهزيمة وضيق سجن
الوحدة والاحساس بالغربة .. وحتى
اذا تحداها فهو تحد هزيل مضحك ..
يتحداها بماذا ؟

أتحداك بأن يهواك مثلى ..

هكذا يعود الشاعر الى سجنه مزودا
بالمعجز والحبيبة مفسحا لنفسه مكانا
بجوار رامبو وعلى محمود طه وناجى
وعبد الرحمن شكرى .. وكل الذين
رجعوا من طريق الحب بالحبيبة والحرمان
لانهم لا يملكون الا الكلام .

ونظل نحن نسأل الفنان : لماذا أنت
قائم .. لماذا أنت متشائم .. أين
الوجه الآخر للأشياء ؟ هذه أسئلة
لا جدوى منها ولن يجيب عليها الفنان
.. ان الشعراء دائما أحلامهم أكبر من
أحلامنا وأكمل .. وتصورهم للغد
الأفضل وانتظارهم له لا يتوقف ..

وفي كل هذه الدواوين التى صدرت
أخيرا بحثت عن هذه القصيدة المتفائلة
.. عن الشاعر الذى يغرد ... عن
الوجه الآخر للأحاسيس الحزينة ...
ولكنى لم أجدها شعرا نابضا بالحياة
بل نغمة نشار وسط الشعر الجيد ..
هذا هو فتحي سعيد حين يغالط
نفسه :

وكل شيء عندنا وفي

وملكنا الكثير والكثير

فالشمس فى سمائنا منيرة

والماء والهواء عندنا عليل ..

.. وبقية القصيدة من هذا النثر
الردىء الخاطيء .. تظل فى الديوان
- وكان يجب أن تبعد تماما - حتى
لا يتهم الشاعر بالتشاؤم والحزن .

والشاعر فتحي سعيد بالذات يكتب
منذ منذ عشر سنوات .. وليس هذا
فيما اعتقد كل شعره .. فما عذره ؟

على كل حال نرجو أن نتابع فصول
حكاية الشعر .. وأن يصاحب الشاعر
هذه اللحظة :

اللحظة المؤثرة

تأتى فيورق الالم

تخضر مهجة النغم

ويرتقى الجحيم سكة النهاية

ويكتب القلم ..

فصلا من الحكاية

يصاحبها حتى لو أورقت الالم ..
فأى شيء أعظم من أن تظل حكايات
الشعر الصادق تغنى وأن نظل دائما
نسمعها ؟

عبد الله خيرت



ندوة القرءاء

ندوة الى النقد

ان مجلة الفكر المعاصر اذ تفتح صفحاتها لكل التجارب جاعلة من نفسها قاعدة لاطلاق الفكر الجديد ومحطة لتوليد الراى الحر انما تؤمن بفاعلية الكلمة الناقدة ايمانها بعلمية الراى ومسئولية الكلمة ، فاذا كان الفكر علامة على وجود الامة فالنقد عامل من عوامل ايجادها ولذلك لمجلتنا اذ تدعو كتابها ان يفكروا بكل عمق وطلاقة تدعو قراءها ايضا ان يطالعوها بصوت غال وأن يعلقوا عليها بكلمات النقد فعندنا ان كلمات النقد التنظيمى دعامات تساعدنا على تاصيل الجذور ولبنات تمكنا من العلو بالبناء . ونحن اذ نفتح هذا الباب النقدي على مصراعيه ليلتقى فيه القارئ بالكتاب ، نرجو ان يكون هذا اللقاء لقاء حوار لا لقاء درس وأن يكون لحساب - لا على حساب قضايا الفكر المعاصر وانسان القرن العشرين . . .

سلامه موسى والثقافة

نفس المعنى الذى قصده ابن خلدون من قبله ، كما ورد على قلمه فى مقال نشرته مجلة الهلال (نوفمبر ١٩٢٩) .

هذا وقد كنت كتبت للأستاذ عباس العقاد مرة أسأله رايه فى هذا الموضوع ، فأجاب رحمة الله عليه بما يأتى :

« .. ان كلمة الثقافة بمعنى الخلق والدراسة والتهديب قديمة فى اللغة العربية تجدها فى كل معجم من معجمات اللغة السلفية والعصرية ، مع الشواهد التى تدل عليها من الاحاديث والامثال والابيات الشعرية ، ومن معانيها الغالبة « التسوية والتقويم » . ولهذا تسمى الاداة التى تقرم الرماح بالثقاف . وقد وردت فى كلام ابن خلدون بمعنى قريب من معناها الشائع فى العصر الحاضر ، فليست هى من ابتداع الكتاب المعاصرين ، وانما احتاج الكتاب المعاصرون الى التمييز بين بدلول كلمة الحضارة Civilization

تحية طيبة وبعد - وصلتني رسالة من احد القراء اسمه صلاح طنطاوى بالقاهرة يسأل فى دهشة :

هل من المعقول ان كلمة معروفة مثل « ثقافة » يرجع فضل اشاعتها الى الاستاذ سلامه موسى ؟ ان الكلمة معروفة وشائعة فى كتب الاقدمين .. بل وكتب المحدثين ايضا .. » يردى عليه هو :

ان الكلمة موجودة فى كتب اللغة ، بل ان هناك اسما تنسب اليها مثل الحجاج بن يوسف الثقفى ، والى العراق الذى اشتهر بتهديد رعيته وتخوينهم وقطف رقابهم التى اينعت .

وسلامه موسى يعترف بأنه انتحل الكلمة واستخدمها فى

وكلمة **Cultur** ، فنخصصوا الكلمة الثانية بمعنى الثقافة ، وأرادوا أن يفرقوا بذلك بين المظاهر المادية التي تقترون بالحواسر الكبرى وعمران الثروة وبين التربية الحلقية والفكرية التي تتمثل فيما تملكه الأمم من ثمرات التهذيب والتثقيف ومن محصول ثروتها النفسية ، وعند المحدثين من الأخلاقيين والاجتماعيين أن نهضات الأمم تبدأ بالثقافة أو بالعقائد والأمثلة العليا ثم تنتهي إلى العمران المادي الذي يتراءى في الأشياء المحسوسة وينقص نصيبه رويدا رويدا من المعاني الوجدانية حتى يتحول إلى الزوال فلا تقوى الأمة على الاحتفاظ العمران ولا بالأمثلة العليا ، ولا ترجى لها نهضة أخرى بغير عقيدة متجددة تبعثها إلى الحركة والطوح »

ويتابع الاستاذ العقاد كلامه ، فيقول :

« ويجوز أن الاستاذ سلامة موسى كان في طليعة الكتاب المعاصرين الذين دعته مطالعاتهم الأجنبية إلى التفرقة بين دلائل الحضارة ودلائل الثقافة ، ولا سيما المطالعات التي تأثرت « بالكلتور » الألماني الحديث وقد كان الاستاذ سلامة من أوائل المطلعين عليه ، ولكننا لا نعرف كاتباً حديثاً تعرض لهذا الموضوع ولم تظهر في كتابته هذه التفرقة المقصودة بين المعنيين ، وقد يخطئ بعضهم فيطلق اسم «أمم الحضارة» على الأمم ذات الثقافة بغير تمييز بين المعنيين ، ولكننا لا نذكر أن كاتباً « مثقفاً » أطلق كلمة الثقافة على معناها وهو يجهل الفرق بينه وبين معنى الحضارة »

واتمماً للفائدة : سألت الاستاذ العقاد عن كلمة «تثقيف» (ومعناها الحرفي تجريد العبدان من الزوائد والفضول) وعن وجه استعارتها ، خاصة وأن الثقافة تحصيل وليست تجريداً وإبعاداً . وكان رده على هذا السؤال ، كالآتي :

« أما أن الثقافة تحصيل وليست بتجريد ، فالعبرة بالنتيجة في كلتا الحالتين ، وقد يكون تجريد الشجرة من الزوائد والنفائات وسيلة لتحصيل التغذية الحاصلة بدلاً من سريان هذه التغذية إلى أجزاء الشجرة التي لا تفيد ، وربما كان تقويم العود كذلك شرطاً من شروط التسديد والنفاذ ، ولم يكن مجرد إزالة وتعديل . ولا بد في كل استشارة من النظر إلى الغاية والنتيجة التي يتحقق بها الغرض من العمل كله ، وإلا لم تبق كلمة واحدة من كلمات الاستمارة في لغتنا أو غيرها ، وأولها كلمة الكلكتور باللغات الأجنبية . . . فأين معناها الأصيل وهو الزراعة . . . من معانيها التي تنطوي فيها اليوم »

سمير وهبي



الزميل الاستاذ جلال العشري المحترم
فجأة وبلا مقدمات وجئت بصديقاً وزميلاً ، التقت أفكارنا بلا موعد . . . توارد يؤكد أن مشاكل الفن والأدب في بلدنا واحدة تماماً ، وخاصة مشكلة النقد . . . هذه المشكلة التي لم تحل إلى الآن . . . والقضية كما قلت « ليس عندنا نقاد يكتبون ، ولكن عندنا كتاب ينقدون » .

والمشكلة تزداد تعقيداً في الفن التشكيلي عندما يحاول اخواننا الكتاب أن يتناولوا قضايا الفن التشكيلي كأعمال التصوير أو النحت أو الحفر ، كما يتناولون قضايا الأدب والفلسفة . . . مشكل عام .

هكذا كان لابد أن تقول كلمة في هذا المجال . . . حتى لا ندع مجالاً للذين - يتشعبون - أن يتناولوا مصير الفن التشكيلي بجرة قلم . . . ليس وراءها أي فهم علمي أو منهجي لمشاكل الفن التشكيلي .

أخي السيد جلال . . .

يسعدني - بكل تواضع - أن أؤكد لك إعجابي بالبلغة الموجزة التي عرضتها في مقالك الأخير في « الفكر المعاصر » - المجلة التي أحترمها وأقرأها بكثير من التقدير - عن كتاب « فلسفة الفن في الفكر المعاصر » . . . ويسرني أيضاً أن أعرفك بنفسى بأننى خريج كلية الفنون الجميلة بالقاهرة عام ١٩٦٢ قسم التصوير ، وأعمل حالياً مديراً لمركز الفنون التطبيقية التابع لوزارة الثقافة بدمشق ، وأحرر شهرياً زاوية الفنون المتعلقة بأمور المعارف وتنتداه في مجلة (المعرفة) التي تصدر شهرياً عن وزارة الثقافة - لعلك تقرأ منها في القاهرة .

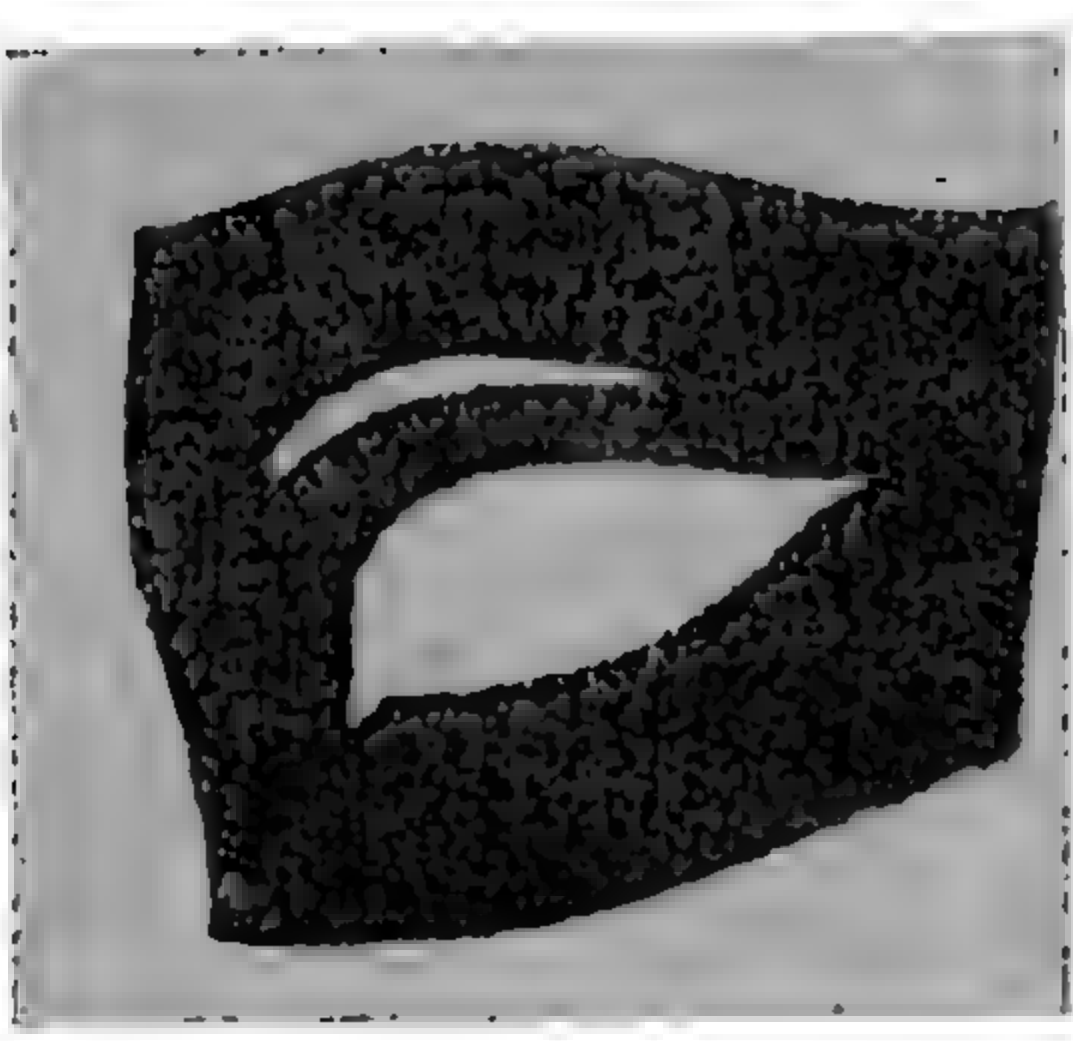
وكما ترى أن طبيعة عملي في النقد ، تجعلني أتابع بكثير من الاهتمام كل ما يصدر وما يكتب - إلى حد ما - عن الفن وخاصة الفن التشكيلي .

أرجو أن تتكرم بإعلامي عن اسم الدار التي نشرت كتاب الدكتور زكريا إبراهيم « فلسفة الفن في الفكر المعاصر » والطريقة التي تقترحها على من أجل الحصول على نسخة من هذا الكتاب مع ذكر عنوان دار النشر أو المكتبة التي نشرته حتى أراسلها وأحاول أن أجند الطريقة المناسبة لتحويل ثمن الكتاب إليها لعل أثقلت عليك . . . أرجو أن تعذرني . . . ولك أن تطلب أي خدمة من دمشق .

مركز الفنون التطبيقية

دمشق - بصر - نوري باشا

شكراً كبيراً لتحياتك الراقية وتقديرك الكريم ، أما عن كتاب « فلسفة الفن في الفكر المعاصر » فنشره هو « مكتبة سعد » ٣٧ شارع كامل صدقي بالقاهرة وتستطيع الاتصال بدار النشر خطابياً لمعرفة الطريقة التي يمكنك أن تحصل بها على الكتاب .



الفكر المعاصر

ديسمبر ١٩٦٦

العدد الثاني والعشرون

● أن لنا أن ننظر إلى تاريخنا
النقدى نظرات جديدة نقوم هذا
التراث ، وترى ماذا فيه مما يجب أن
يبقى وأن يكون النواة لنقد عربي جديد

● لو بدأ النقاد بالأعمال غير متعدين
بمذهب سابق لما وجدوا معتركا
يعتكون فيه ، إذ العراك سره أن
النقاد يخنارون المذاهب قبل الأعمال

● إن الفن حينما يكون شبيهاً في
الظاهر بالطبيعة ، لا يكون فناً
إلا بما يفصله عن الطبيعة وباندراجيه
في عالم آخر : عالم من صنع الإنسان

● كما أن الفن يجب أن يظل
مستقلاً عن كل ما عداه ، وكذلك
النقد يجب أن يبتعد عن كل
الاعتبارات الخارجية ليركز اهتمامه
في العمل الفني دون سواه

فنية النقد الحديث
عدد ممتاز



مجلة
الفكر المعاصر

رئيس التحرير
الدكتور زكي نجيب محمود

سكرتير التحرير :
جلال العشري
المشرف الفني
حسين أبو زيد

تصدر شهرياً عن :
دار المصرية للتأليف والترجمة

٥ شارع ٢٦ يوليو - القاهرة
تليفون : ٩١١٨١٦

الاشتراك السنوي :
١٢ عملاً بالجمهورية العربية المتحدة
١٤٠ قروشاً

عن طريق مكتبة دار التأليف والترجمة
٥ ميدان عرابي القاهرة ٦ : ٤٦٣٨٣

هذا العدد

ص ٤

● بقلم رئيس التحرير
● بفكرها المفتوح لكل التجارب ، وإيمانها العميق
بمسئولية الكلمة الناقدة إيمانها بحسرية الكلمة المبدعة ،
تطرح مجلة « الفكر المعاصر » استجابة وتجاوبا مع واقعنا
الثقافي الجديد موضوعا هاما للمناقشة « قضية النقد الحديث »
بمساراته القائمة واتجاهاته المستقبلية على المستويين النظري
والتطبيقي والضعيفين العربي والعالمي .

في النقد النظري

ص ٦

● الناقد قارىء لقارىء ، للدكتور زكى نجيب محمود
● مؤثرات دامغة في نقدنا القديم ، للدكتورة سهير
الغلماي ● اتجاه النقد الموضوعي ، للدكتور رشاد
رشدى ● المنهج النفسى فى النقد ، للدكتور أمين العيوطى
● منهج النقد الايديولوجى ، للاستاذ أمير اسكندر
● اتجاه النقد التقويى ، للاستاذ محمد عبد الله الشفقى

في التطبيق النقدي

ص ٥٤

● نظرية النقد بين الأصالة والمعاصرة ، للاستاذ جلال
العشرى ● أصول النقد فى الفن التشكيلى ، للاستاذ
رمسيس يونان ● أزمة النقد الموسيقى ، للاستاذ عبد
الفتاح البارودى ● النقد المسرحى بين الفن والدعوة ،
للاستاذ فاروق عبد الوهاب ● النقد السينمائى فى مصر ،
للاستاذ على شلش .

قضية الرواية الجديدة

ص ٩٨

● تحقيق نقدي ، أعده فتحى العشرى

لقاء كل شهر

● مع .. ندوة افريقيا ، صوت الموسيقى ، بياع الخواتم
جورج بمبيدو .

هذا العدد

هذا عدد خصصناه للنقد في الأدب والفن من حيث النظرية والتطبيق ، اذ ما أكثر ما ترتفع الأصوات في دليانا الثقافية كلما ينادى مطالبا بوقفه جادة ازاء تيارات النقدية التي كثيرا ما شغلت الصحف والندوات بالناقشات الحادة التي كان يصطرح بها أصحاب المذاهب المختلفة ، لذلك رأت هذه المجلة ان تطرح السؤال على فريقين من الكتاب ، اما الفريق الأول فقد كانت مهمته ان يتقسم مختلف الاتجاهات النظرية ليبسطها على القراء بسطا يوضح جذور النظريات المختلفة وأصولها وفروعها ، واما الفريق الثاني فقد كانت مهمته ان يتناول الميادين النوعية في الأدب والفن لينظر كل الى ميدان بعينه نظرة تراعى ظروف الميدان الخاص وتفصيلاته مما قد يسهل من أصحاب الاحاديث النظرية المجردة .

ونبدأ حديثنا بالطريق النظري فنجد خمس مقالات كانت الفكرة الأساسية في اولها هي ان الصراع بين المذاهب النقدية النظرية غير ذي موضوع اذ ما تلك المذاهب الا نظرات الى العمل الفني من زواياه المتباينة فلئن كان الناقد المعين يتخصص ويتحسس لزاوية واحدة من تلك الزوايا يعاود النظر منها الى كل عمل فني يعرض عليه فان المؤلف من جهة والقارئ من جهة أخرى لا يفقدان شيئا بل هما يكسبان كسبا عظيما اذا ما طالعوا مجموعة النظرات من مختلف الزوايا ثم يعقب صاحب هذه المقالة الاولى على هذا الرأي بان يختار لنفسه زاوية بعينها يود لو نظر منها في نقده الى الأعمال الفنية وهي ان يحلل العبارة الواردة في القطعة الأدبية تحليلا يخرج خصائصها التي من اجلها كانت القطعة الأدبية ادبا . وينتقل القارئ بعد ذلك الى المقالة الثانية التي عنوانها « مؤثرات دامغة في نقدنا القديم » وفيها تعرض الكاتبة للمؤثرات التي كان من شأنها ان جعلت النقد الأدبي عند العرب القدامى منصرفا معظمه الى الشروح اللغوية للقطعة المنقودة ، ذلك انهم حينما تناولوا الأدب الجاهل بالنقد انما اهتموا اكثر ما اهتموا بالشواهد اللغوية التي يمكن على ضوءها ان تفهم عبارة القرآن الكريم ، على ان ظهور النص القرآني في حياة العرب ومحاولات تفسيره وتحليله وتاويله كادت ان تغير وجهة النقد من مجرد التحليل اللغوي الى النظر في صميم الفكرة ولب المضمون لولا ان عادت موجة التحليل اللغوي من جديد فطغت على امزجة النقاد وكان من اهم النتائج التي تترتب على هذا الاتجاه وقوف الناقد عند الاجزاء جزءا لا يعاب بالآثر الأدبي في مجموعه حتى جاء المحدثون فثاروا على هذا الاتجاه بعنف نرجو ان يؤدي بهم الى تثبيت البناء الجديد على قوائم متينة . ويتلو ذلك مقالة ثالثة يشرح فيها صاحبها اتجاه النقد الموضوعي معتمدا في ذلك على نظرية نقدية حديثة لها شبه السيطرة على ميدان النقد في العالم الغربي مؤداه ان النظر لا يكون الا داخل القطعة الأدبية نفسها لا ينصرف منها الى أي شيء خارجها فسواء كانت القطعة الأدبية على صلة بنفس كاتبها او بطروف بيئتها او لم تكن فليس ذلك من شأنه من حيث هو ناقد فني يهتم بالآثر الفني ذاته وللدارسين الآخرين اذا ارادوا ان يتناولوا هذا الأثر نفسه من أي زاوية شاءوا . ويتلو هذه المقالة مقالة رابعة عن المنهج النفسي في النقد ، وهو منهج - على خلاف سالفه - يجعل النقد ضربا من التحليل النفسي يبحث في تفصيلات الأثر الأدبي عما يكشف عن خفايا نفس الكاتب فكانها القطعة الأدبية رموز تشير الى النفس عند كاتبها وقد زاد هذا الاتجاه قوة بظهور التيارات القوية في ميدان علم النفس الخالص كالتيار الفرويدي وغيره من التيارات . وتجيء بعد ذلك مقالة خامسة عن منهج النقد الايديولوجي الذي يتفق مع مذهب النقد النفسي من حيث ان كليهما يبحث عن شيء وراء النص الأدبي ولا يجهد نفسه فيه فاذا كان المنهج النفسي يلتمس الخبيء في نفس الكاتب من وراء النص فان المنهج الايديولوجي يلتمس وراء النص فكرة مذهبية يدعو اليها هذا النص دون ان ينقص ذلك من الجوانب الجمالية التي لا بد من

ثوابها لكي يكون الفن فنا على الإطلاق . ثم نختتم الجانب النظري من عرضنا بمقالة سادسة عن النقد التقويمي الذي يتطلب من صاحبه لا أن يكتفى بقراءة النص الأدبي وتحليله أو بالتماس شيء وراء النص كأننا ما كان ذلك الشيء وإنما يريد قبل ذلك وبعد ذلك أن يصدر الناقد حكما جماليا يقوم به القطعة التي بين يديه ومن أهم ما يميز هذا الاتجاه أنه لا يفرق كثيرا بين الشكل والمضمون لأنه يقوم الأثر الأدبي من حيث هو كل متكامل .

هنا نبدأ الجانب الثاني من عرضنا وهو الجانب التطبيقي النوعي ، وهو يبدأ بمقالة عن نظرية النقد بين الأصالة والمعاصرة . يتتبع فيها كاتبها مراحل النقد عندنا كيف أخذت تتعاقب مرحلة بعد مرحلة ليكمل لاحقها أوجه النقص في سابقتها وهكذا أخذت نظرية النقد عندنا تتردى في التمو والصعود فمن النقد البياني الصرف إلى النقد السيكلوجي إلى النقد التاريخي إلى النقد الاجتماعي إلى النقد الايديولوجي . وهو تتابع يبين كاتب المقال كيف أنه متلاحم الخطوات على نحو يجعل منه تاريخا متصلا للنقد الأدبي في مصر . وأما المقالة الثانية فهي تختص بأصول النقد في الفن التشكيلي وأهم ما يؤكد كاتبة المقال هو حاجة الناقد في فن من الفنون إلى الإلمام بماضي ذلك الفن حتى يكون على بيئة بالجو الذي يستطيع فيه الحكم على ما يريد الحكم عليه ، شريطة أن يضع في اعتباره دائما أن الفن لم يخلق ليحاكي الطبيعة بقدر ما خلق ليضيف إليها خلقا جديدا . وبعد ذلك تجيء مقالة تختص بميدان الموسيقى وما يعانيه من أزمة عندنا في نقده ، وفي هذا المقال هجعة قوية لكنها منصفة على الذين يتصدون للنقد الموسيقي دون دراية سابقة بدنيا الموسيقى ماضيها وحاضرها على السواء مما يترتب عليه أن يجيء النقد أقرب إلى ملاحظات مزاجية يعبر بها الناقد عن ذات نفسه هو ، وكثيرا ما يجيء ذلك على سبيل المدح تارة والقدح تارة أخرى بغير تأصيل ولا تأسيس . ثم تجيء مقالة عن النقد المسرحي ، وهي تنقسم قسمين أما القسم الأول فيحمل رأيا نظريا هو نفسه الرأي الذي عرضناه في مقالة النقد الموضوعي الذي يعصر نفسه بين جدران القطعة الأدبية نفسها ، وأما قسمها الثاني فهو تعليق على موقف نقدي حدث في حياتنا الأدبية منذ قريب ليوضح الفكرة التي أراد أن يبسطها ، لا يذكر المواقف التي تظهرها فقط بل يذكر المواقف التي تعوزها تلك الفكرة أيضا . وأخيرا نختم هذا الجانب التطبيقي من عرضنا بمقالة عن النقد السينمائي في مصر ، وهي مقالة تعيد النعمة نفسها التي سمعناها عند ناقدنا الموسيقي وهي نعمة تؤكد لنا أننا لا نصدر في النقد عن قدر كاف من العلم بالفن الذي نقده ، ويسوق لنا الكاتب أمثلة من نتاج النقد ليشير إلى مواضع النقص أو مواضع الكمال فيها .

وفي هذا العدد كذلك تحقيق جديد من نوعه عن « قضية الرواية الجديدة » التي تسود الأدب الغربي كله ، والتي شغلت الأدباء والنقاد عندنا في الفترة الأخيرة ، ويقع هذا التحقيق في قسمين القسم الأول يعرض آراء الكتاب والنقاد الفرنسيين أنفسهم في هذه الموجة الجديدة من التأليف الروائي وينطوي القسم الثاني على آراء الصفاة الناقدة والكاتبة في ثقافتنا العربية المعاصرة .

ويتخلل هذا العدد ما كنا قد جرينا على جمعه كله في مكان واحد من لقاءات شهرية عن الأحداث الأدبية والفنية والفكرية على أننا قد أرجئنا نوبة القراء في هذا الشهر .

رئيس التحرير

في النقد النظري

● لا ، ليس عند العقل مانع منطقي يأمر
بألا يكون عند الناقد الا نظرة واحدة
للعمل الأدبي الذي يعاوجه ، لكنه الواقع
التجريبي هو الذي يفرض علينا قصور
الجهد وقصر العمر ، فنؤثر أن يكون لكل
ناقد وجهة ينحو اليها بحكم ميله
ومزاجه .

الناقد قارئ لفاركت

عناصر الموقف ها هنا ثلاثة : « كاتب ،
وكتاب ، وقارئ » ، فلولو الكاتب وكتابه (وفي
هذا يدخل الشاعر وقصيدته) لما كان قارئ ،
وبالتالي لما كان ثمة ناقد ، وكذلك لو كتب كاتب
كتابا لغير قارئ - في حاضر الأيام أو في
مستقبلها - كان يستخدم رموزا لا يفهمها
سواه ، لفقد الكتاب أخص خصائصه ، وبطل
بهذا أن يكون كتابا بالفعل والأداء ، واذن فعملية
« التوصيل » من الكاتب الى القارئ - عن طريق
الكتاب - شرط ضروري لتكتمل للموقف عناصره .

لكن هذا القول لا يعني أن يتلقى الكتاب
قراء كثيرون ، فتصلهم رسالة الكاتب على درجة
سواء ، اذ ما دام الناس يتفاوتون في خبراتهم
وفي معارفهم ، فهم بالضرورة يتفاوتون فيما

● لو بدأ النقاد دائما بالأعمال - غير
مقيدين بمذهب سابق - فلن - يجدوا
بينهم معتركا يعتركون فيه ، اذ العراك
- كما هو مشاهد بين المشتغلين بالنقد
عندنا - سره أن النقاد يختارون المذاهب
قبل الأعمال .

● وأما هذه الزاوية التي أوثرها على
سواها في العمل النقدي ، فهي تلك
التي تعتمد الى تحليل النص نفسه تحليلا
كاملا شاملا ، لتعرف كل ما يتصل
به ، ثم يتهيا لنا بعد هذه المعرفة
أن نستدل ما نستطيع استدلاله .

دكتور زكي نجيب محمود

كتابته عما قرأه نقدا ، وبعدئذ يتغير المنظور كله
أمام أعين القراء الآخرين بالنسبة الى الأثر الأدبي
المنقود ، وكلما توالى الكتابات النقدية على الأثر
الواحد ، ازداد أبعادا وأعماقا وغزارة وغنى ، خذ
مثلا لذلك « الأرض اليباب » لاليوت ، فقد تعددت
عليها النظرات النقدية ، فتعددت لها المستويات
والأبعاد ، فازدادت خصوبة وثراء ، يقرؤها ناقد
فرويدى النظرة فيخرج منها رمزا للخصاء
والعنة ؛ ويقرؤها ناقد آخر ليعلو بها الى مستوى
فوق المستوى الفرويدى ، يرى فيها رمزا للخوف
من العقم الذى قد يصاب به الفن فى هذا العصر ،
ويهبط بها ناقد آخر الى مستوى أدنى ، لينظر فيها
باحثا عن شيء فى الحياة الخاصة لكاتبها ، فيجد فيها
رمزا لاليوت نفسه حين جفت ينابيع نفسه قبل
أن يتحول فى عقيدته الى المذهب الكاثوليكي ، ثم

يسـتـخرجونه من الكلمات الموقومة أمامهم ،
وبخاصة اذا ارتبطت تلك الكلمات بالحياة
الوجدانية بسبب ، ودع عنك ما يتفاوت فيه
القراء - حتى خاصة الخاصة منهم - من ادراك
المستويات المتعاقبة التى يمكن أن يتدرج فيها
القارئ عندما يقرأ أثرا أدبيا ممتازا - قصيدة
أو قصة أو مسرحية - فالكثرة الغالبة من هؤلاء
القراء يقفون عند المستوى الأول ، وهو مستوى
الأحداث التى تجرى كما تروىها الكلمات المقروءة ،
أما أن يصعد القارئ بعد هذه الأحداث السطحية
الى ما وراءها - أن كان لها ما وراء - من أبعاد
نفسية ورمزية ، فذلك ما يتعدو على تلك الكثرة ،
حتى يتصدى لها قارئ ممتاز ، فيدرك « الماوراء » ،
ثم يكتب لتأثر القراء ما قد أدركه ، فعندئذ
يكون هذا « القارئ الكاتب » ناقدا ، وتكون

يقرأها ناقد اشتراكي يرى فيها صورة من حيرة الطبقة البورجوازية ، ويسأل كاتبها نفسه - بعد ذلك كله - هل أردت منها شيئا بذاته ؟ فيجيب . نعم أردت الرمز الى الموجة الاحادية الطاغية على عصرنا طغيانا مخيفا ، فهل يكف الناقدون بعد هذا التفسير عن التفسير ؟ كلا ، بل يخرج لنا ناقد جديد ينظر الى القصيدة نظرة أشمل وأعمق ، يستعين فيها بمذهب يونج في علم النفس ، فيقول ان « الأرض اليباب » رمز « للولادة الجديدة » أو للبعث الشامل الكامل لحياة الانسان وحضارته

وقد تعجب ، فتسأل : وهل يدس الناقدون أنوفهم في تأويل العمل الأدبي على أمرجتهم حتى بعد أن يقرر صاحبه ما أراد به ؟ ثم قد تزدد عجباً حين تعلم أنهم في كثير من الأحوال يعدون أنفسهم أقدر على استشفاف المعاني الخبيثة وراء النص الأدبي من صاحب النص نفسه ، ولو كان الانسان قادراً دائماً على فهم سلوك نفسه من سطحه الى أعماقه ، لما احتاج الناس الى أطباء متخصصين ، يلقون للمرضى النفسانيين الأضواء على تلك الأعماق ، فيفهم المرضى أنفسهم بعد أن كانت مستغلقة ، ونعود بالحديث الى الناقد الأدبي الذي يجيز لنفسه أن يؤول النص على نحو قد لا يرضاه كاتبه ، فمما حدث في هذا الصدد منذ أعوام قلائل ، أن كتب الناقد الألمعي القدير ستانلي ادجار هايمان تقرظاً لكتاب عنوانه « أقنعة الحب » لمؤلفه روبى ماكولى ، فقدمه للقراء على أنه قصة تخفي شذوذاً جنسياً خلف ستار من العلاقات الجنسية الطبيعية ، فما على القارئ الحصيف إلا أن يبدل بعض أسماء النساء في هذه القصة بأسماء رجال ، لكي يستقيم له المعنى ، وخصوصاً أن ثمة أسماء من الصنف الأول لا تحتاج إلا الى تحويل طفيف لتصبح أسماء من الصنف الثاني . ! كأنما أراد المؤلف بها أن يلفت نظر القارئ الى ما ينبغى عليه عمله اذا أراد أن يفهم ما وراء السطح من هذه القصة ، فما هو إلا أن سنازع مؤلف القصة الى الرد العنيف ، قائلاً ان الناقد قد أخطأ جادة الصواب في التأويل ، اذ ليس في القصة ذرة مقنونة من الشذوذ الجنسي ، وكل اسم قصد به ما استخدم له ، فاسم الأنثى مقصود به امرأة واسم الرجل مقصود به رجل . .

فهل سكت الناقد ؟ كلا ، بل رد على المؤلف قائلاً : انه ليؤسفنى أن السيد ماكولى (مؤلف القصة) يفضل - لآى سبب من الأسباب - أن يحرم نفسه من أن يكون كاتب القصة الشائقة المتشعبة التي قرأتها له ثم وصفتها للقراء ، ويختار لنفسه بديلاً عن ذلك أن يكون كاتب القصة الهزيلة الفقيرة التي يصفها هو للقراء ، وليس السيد ماكولى أول قصاص أنتج نتاجاً أدبياً خيراً مما يعلم وخيراً مما يريد أن يسلم به ، ولعله لن يكون آخر قصاص فى ذلك ، ولست على استعداد للفرار من ميدان القراءة النقدية لقصة من القصص ، كما هاج فى وجهى مؤلفها مصرأ على أن قراءتى لقصته لم تكن هى قراءته لها . . . وان هذه الحادثة الطريفة لتذكرنا بما قيل شبيهاً بذلك فى مناسبات كثيرة ، من أشهرها ما ذهب اليه النقاد فى فهمهم لقصيدة ملتن « الفردوس المفقود » من أنها تمجيد للشيطان ، برغم ما ظنه صاحبها فيها ، فليست شهادة الأديب بذات قيمة الى جانب النص نفسه وما يمكن أن يؤدي اليه هكذا يقرأ عامة القراء شيئاً فيتعذر على معظمهم مجاوزة المستوى الأول فى فهمه ، حتى يطالعهم قارئ منهم ممتاز بقدرته ونفاذ بصيرته وصبره على التحليل ، بأبعاد أخرى يكشفها لهم ، فيزدادون علماً بما قرءوا .

وانى لأسارع هنا الى التفرقة بين ثلاثة رجال قد يختلط الأمر فى شأنهم عند كثيرين ، بل لعله قد اختلط بالفعل اختلاطاً شديداً عند قرائنا ، أما هؤلاء الرجال الثلاثة فهم : كاتب التعليق الأدبي على كتاب كالتعليقات التى تنشر فى الصحف عادة ، والناقد ، والفيلسوف الاستطائقي ، فأما أولهم فمهمته أن يقدم كتاباً للقراء ، تقديماً يظهر حسناته وسيئاته وشيئا عن محتواه ، وهو غير ملزم فى هذا التقديم أن يبرز مبدأه النظرى فى النقد ، لأن ميدانه جزئية واحدة ، هى الكتاب المعين الذى يعرضه ، وأما الناقد فصاحب وجهة نظرية ينظر منها ، لا الى كتاب واحد بعينه ، بل الى كل كتاب آخر يعرض له ، فبعد أن يتعدد النظر الى « جزئيات » كثيرة ، الى عدد من قصائد الشعراء ، أو قصص الأدباء ومسرحياتهم ، تتكون لديه القاعدة النظرية

العامة التي يختارها أساسا للنظر ، فإذا كانت الأولوية عند المعلق الأدبي للجزئية المفردة ، فالأولوية عند الناقد للنظرية العامة ، ثم يأتي بعد ذلك مستوى أعلى في درجات التعميم ، هو المستوى الذي يصعد إليه صاحب الفلسفة الجمالية (الاستطيقا) ، يقيمها على القواعد العامة نفسها ، التي كان النقاد قد وصلوا إليها في مختلف الفنون ، وهكذا يتجه السير خلال المراحل الثلاث من الجزئية الى القاعدة الى المبدأ الفلسفي العام ، وصحيح أنها مراحل متداخلة الأطراف ، لكن هذا التداخل لا ينفي أن يكون لكل مرحلة مميزها الخاص ، في المرحلة الأولى ينحصر النظر أساسا في عمل واحد ، وفي المرحلة الثانية يتسع النظر ليضع النظرية العامة لفن بأسره من الفنون ، وفي المرحلة الثالثة يعمم النظر في الاتساع ليضع المبدأ الشامل الذي يصدق على الفنون كلها دفعة واحدة ، وإذا كنا كثيرا ما نسمع شكوى من « أزمة النقد » عندنا ، فإن هذه الشكوى لها ما يبررها إذا أردنا « النقد » بمعناه الصحيح وهو المعنى النظري المتكامل لكن ليس لها ما يبررها إذا أردنا التعليق الأدبي على ما يصدر من آثار أدبية ، لأن صحفنا مليئة - والحمد لله - بالتعليقات التي تعلو بطائفة وتهبط بأخرى ، صدورا عما ليس يعلمه إلا الله من النزوات والدوافع .



لو كان الناقد الواحد ذا قدرة خارقة ، لتناول العمل الأدبي الواحد من كل جهات النظر التي يفتح الله بها عليه ، حتى يستوعب شتى الأبعاد التي يمكنه بلوغ آمادها بادئا من النص الأدبي الذي بين يديه ، فيبدأ - مثلا - بتحليل بنائه اللغوي كلمة كلمة وعبارة عبارة ، بل أخشى أن أقول حرفا حرفا فيظن القارئ أنني

مازح ، غير عالم بأن مثل هذا التحليل هو ما يدعو إليه رجال من أعظم رجال النقد المعاصر ، مثل كنيث بيرك ، ويقوم بتطبيقه فعلا على بعض الآثار الأدبية ، فمن يدري ؟ ألا يجوز أن يكون تكرار حرف بعينه عند شاعر أو كاتب ، بنسبة ملحوظة ، دالا على شيء ؟ - وسأعود الى ذكر هذا الاتجاه النقدي مرة أخرى في هذا المقال ، لأنه الاتجاه الذي أثره على سواء ، مادام الناقد ذا قدرة محدودة تضطره الى الاكتفاء باتجاه واحد في حياته النقدية ، لكننا بدأنا القول بافتراض نظري ، وهو أن يوجد الناقد الواحد ذو القدرة الخارقة ، فعندئذ لا يمنعه مانع من أن يطبق على العمل الأدبي لواحد كل اتجاه ممكن ، إذ ماذا يمنع بعد أن يفرغ من تحليل العمل الأدبي من حيث البناء اللغوي ، بل والمفردات اللغوية ، ماذا يمنع بعد ذلك أن يعود الى النظر ، ليرى العلاقة بين هذا العمل الأدبي وحياة مؤلفه ، فتراه عندئذ يغوص في سيرة حياة ذلك المؤلف بكل دقائقها وتفصيلاتها ليجد الروابط بينها وبين دقائق العمل الأدبي وتفصيلاته ، وأقل ما يقال في ذلك هو أن يحاول الناقد ربط العمل الأدبي المعين بغيره من الأعمال عند الأديب الواحد ، ما سبقه منها وما لحقه ، لأن الحياة الأدبية عند هذا الأديب سيرة واحدة ، وكل واحد ، ولا يفهم الجزء منزوعا من الكل الا فهما ناقصا ، بل ان هذا الأديب في مجموعه جزء من حركة أدبية شاملة ، في بلده ، وفي عصره كله ، فلماذا لا نلتمس الروابط بين عمله من ناحية وعصره الأدبي من ناحية أخرى ؟ وهل يستحيل على الأديب أن يجيء متأثرا بموروث أدبي قديم ؟ اذن لابد من ربط هذه الصلات كلها ، لفهم العمل الأدبي الذي نتصدي لفهمه ، وهذا هو اتجاه في النقد الأدبي ينفرد به نقاد معينون .

فرغ ناقدنا ذو القوة الخارقة من نظريتين : فرغ من التحليل اللغوي ، ثم أعاد النظر حتى فرغ من ربط العمل بسيرة مؤلفه ، واضعاً تلك السيرة في عصرها ، وفي موضعها من التاريخ الأدبي ، فهل ثمة مانع يمنعه - اذا بقيت له بقية من

كذبا ، وأن النقد اما أن يكون أيولوجيا أو لا يكون اطلاقا ، وهكذا وهكذا مما أراه وأسمعه فأعجب لما أرى وأسمع ، لأننى - كما أسلفت - أجد المذاهب النقدية وجهات للنظر تتكامل ولا تتصارع ، فكلها سبيل الى أن يزداد عامة القراء فهما للكتاب المعين ، من زوايا كثيرة ، بدل أن يفهموه من زاوية واحدة .



ولقد وقع « صراع » من هذه الصراعات ذات يوم بينى وبين المرحوم الدكتور مندور وكان ذلك سنة ١٩٤٨ ، فكان موضوع السؤال بيننا هو : هل يكون النقد الأدبى قائما على « الذوق » أو قائما على « العلم » ، وأستغفرك اللهم ربى ان أفلت من القلم ما يكذب به على التاريخ ، ولكن لماذا يفلت من القلم مثل هذا الكذب ، والأمير كله قد سجلته لنا المطبعة فى كتاب نشرته سنة ١٩٥٦ (قشور والباب) وانما اتحفظ بهذا القول ، لأن ما كنت رددت به على المرحوم الدكتور مندور ، وما كان قد أنكره على أشد انكار ، عاد الدكتور مندور بعد سنين ليأخذ به أخذا حرفيا - كما يقولون - وهو الآن من الجوانب التى تحسب له فى تاريخه النقدى دون أن يقح بصرى مرة واحدة عند أولئك الحاسبين ، على ذكر الاصل الذى يرتد اليه ذلك الجانب من موقفه ، فقد كان الدكتور مندور - فى ذلك « الصراع » - ينادى بأن النقد قوامه كله ومرجعه كله الى الذوق ، فقلت له فيما قلت ان فى ذلك خلطا بين « قراءتين » : فالقارىء (الذى سيصبح ناقدا) انما يقرأ القراءة الاولى فلا يسعه بحكم الذوق الادبى الخالص الا أن يحب ما قرأه أو أن يكرهه ، وقد يقف عند هذا الحد ، وعندئذ لا يكون ثمة نقد قد ولد بعد ، لكنه قد لا يقف عند هذا الحد ، ويهم « بالكتابة » ليوضح وجهة نظره ، أعنى « ليعلل » رأيه بالعلل التى تسنده وتؤيده ،

طاقة وامتداد من زمن - من اعادة النظر مرة أخرى لينظر الى العمل الأدبى ذاته من زاوية التحليلات النفسية بكافة صنوفها : فرويد ، وآدلر ، ويونج ، ومن شئت من هذه الزمرة كلها؟ ان ثمة مدرسة نقدية تخصص نفسها للنقد النفسى هذا، على اختلاف أعضائها فيمن يكون عالم النفس الذى يحتذونه فى التحليل ، لكن ناقدنا صاحب القدرة الحارقة ، لا يجد مانعا يمنعه أن يطبق كل هؤلاء على العمل الأدبى الذى بين يديه ليزداد فهما له من زوايا جديدة ، ومن مستويات مختلفة ، ويفرغ من هذا ، فلا يمنعه مانع من أن يعيد النظر مرة رابعة وخامسة وسادسة وما أرادت له قدراته من مرات ، فينظر مرة فى المضمون السياسى الكامن فى العمل الأدبى ، وكيف يكشف عن مذهب كاتبه ، وفى المضمون الاجتماعى الذى يترشح السطر عن الطبقة التى نشأ فيها والطبقة التى يثور عليها وما الى ذلك من حديث ، وينظر مرة فى الناحية الخلقية من العمل الأدبى لترى أى المبادئ الخلقية يدعو إليها الكتاب ، وهل من شأن تلك المبادئ أن تشيع فضيلة أو رذيلة ؟ هل يسمو هذا الكتاب بقارئه الى مثل أعلى أو هل يهبط به الى درك خلقى أسفل؟

لا ، ليس عند العقل مانع منطقي يأمر بالآ يكون عند الناقد الا نظرة واحدة للعمل الأدبى الذى يعالجه ، لكنه الواقع التجريبي هو الذى يفرض علينا قصور الجهد وقصر العمر ، فنؤثر أن يكون لكل ناقد وجهة ينحو اليها بحكم ميله ومزاجه ، على أن يكون مفهومها وواضعا أن هذه الوجهات كلها « تتكامل » وتتعاون على تفسير العمل الأدبى المراد تفسيره ، فليس يعقل أن القراء - عامة القراء الذين من أجل تنويرهم كتب النقد - ليس يعقل أن هؤلاء القراء يخسرون بتعدد النظرات النقدية الى الكتاب الواحد ، بل الكسب محقق لهم بهذا التعدد .

أقول هنا عن عقيدة وإيمان ، ولذلك فانى أعجب غاية العجب حين أرى النقاد يصطرعون - أى والله انهم يسمونه صراعا - يصطرعون ، فهذا يقسم للناس أغلظ الايمان أن النقد اما أن يكون موضوعيا - مثلا - أو لا نقد ، فيتصدى له الآخر بإيمان أغلظ وأضخم بأنه قد افترى على النقد

و « التعليل » عملية عقلية لأنه رد الظواهر الى أسبابها ، ومعنى ذلك أن الذوق خطوة أولى « تسبق » النقد ، وليس هو النقد ، اذ النقد يجيء تعليلا له ، والذوق يسبق النقد بمعنى آخر أيضا ، وهو أن القارئ (الذى سيصبح ناقدا بعد القراءة) يختار مادة قراءته بذوقه . . . فلماذا يقرأ هذه القصة دون تلك ؟ أو هذه المسرحية دون تلك ؟ الحكم هنا للميل الذوقى ، لكنه اذا ما قرأ وتذوق بالحب أو بالكراهية ، فربما عن له أن « يبدأ » بعد ذلك عملية تحليل وتعليل تكون هي النقد ، وعندئذ يكون النقد عملية عقلية ، لأن كل تحليل وكل تعليل هو من العمليات العقلية الصرف .

وقد أخذ الدكتور مندور بعد ذلك بأعوام بفكرة « القراءتين » هذه ، دون أن يذكر الذى أحى اليه بها ، ثم جاء الانصار فحسبوا له ، غفر الله لنا ولهم وشملنا جميعا برحمته .

ولم أكن لأذكر شيئا من هذا لولا أننى أردت أن أعود الى هذه المشكلة من جديد فى هذا السياق : اىكون النقد للذوق أم للعقل (والعقل معناه المنهجية العلمية) ؟ وجوابى مرة أخرى هو أن الامر ليس « اما . . . أو . . . » بل هو اضافة بواو العطف ، فنوq يختار ما يقرؤه ويجب ويكره ، وعقل يعلل ويحلل ليفسر لماذا كره أو أحب ، لا ، بل أقول انه يعلل ويحلل ليفسر فقط دون تدخل لعنصر التقويم من كراهية وحب بالذوق نعد المادة الخام التى نقدمها للنقد ، وبالعقل الذى يحلل ويعلل نقوم بعملية النقد نفسها .

وان الناقد فى تحليله ذاك أو تعليله ، ليستخدم كل ما يستطيع استخدامه من علوم تتصل بعمله ، فهو يستخدم علم النفس بكل ما قد وصل اليه من نتائج ، وذلك حين يحاول النظر الى العمل العلمى من هذه الوجهة التى

تتسلل من خلال النص الى أعماق اللاشعور عند كاتبه ، وهو يستخدم الانثروبولوجيا بكل ما قد وصلت اليه فى بحوثها الحديثة ، لتعينه على استخراج العناصر الاسطورية المتصلة بحياة الانسان فى طفولتها وبكارتها ، ولنلاحظ هنا أن الفولكلور يمكن أن يعد فرعاً من الدراسة الأنثروبولوجية ، ولاشك أن الاهتمام الحديث بهذا الفرع قد يكشف للنقاد عما ينطوى عليه العمل المنقود من جذور ضاربة فى صميم النفس الانسانية كما تتبدى فى مآثوراتها الشعبية ، اما على نطاق قومى ضيق ، واما على نطاق انساني واسع ، وكذلك يستخدم الناقد الدراسات اللغوية الحديثة - وقد كثرت وتشعبت - ليفيد منها ما أسعفته ملكاته النقدية ، عندما ينظر الى الأثر الأدبى نظرة التحليل اللغوى لكلماته وعباراته وما تبدل عليه داخل النفس أو خارجها ، بل ان الناقد ليستخدم العلوم الطبيعية الحديثة نفسها فى عمله ، وأول ما يذكر فى هذا الصدد استخدامه للمنهج التجريبي الذى نما ودق فى مجال تلك العلوم ، ثم تذكر بعد ذلك نظريات علمية بعينها كانت بعيدة المدى فى تأثيرها على الفكر المعاصر ، الذى يتجسد فى الأعمال الأدبية كما يتجسد فى سواها ، من ذلك - مثلاً - نظرية التطور بكل فروعها - ونظرية النسبية ، ونظرية المجال ، ونظرية اللاتين والاحتمال ، وقل ماشئت فيما يمكن أن يفيد الناقد من الفلسفة حديثها وقديمها على السواء ، من الوجودية والظاهراتية والمادية الجدلية والوضعية المنطقية فراجعاً الى أرسطو وأفلاطون .

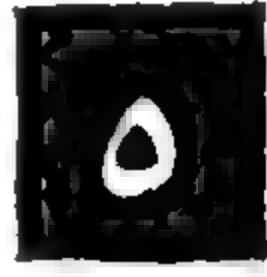


وليس التذاعى اللفظى وحده هو الذى ينقلنى هنا الى الحديث عن أرسطو وأفلاطون ونحن فى مجال الحديث عن النقد الأدبى وطبيعته ، بل ان

مادة الحديث نفسها ومنطقها يحتمان علينا أن نقف عند هذين الفيلسوفين اللذين منهما يبدأ تياران في النقد الأدبي ، قد يتدمجان عند بعض أصحاب النظر في تيار نقدي واحد ، ففي ظاهر الأمر قد يبدو هذا الاختلاف بين الفيلسوفين في النظر : أفلاطون يستخدم المنهج الديالكتيكي الذي مؤداه أن يبدأ من الأمور الواقعة فراجعا بالتحليل الى الكشف عن المبدأ أو عن الفكرة التي تكون دفينه في أرض الواقع ، لكنها تكون صافية خالصة في سماء الفكر المجرد ، فاذا رأيت بالعيان المباشر مثل هذه الفكرة كانت هي الحق الذي تمسكه وتمسك به لفهم على ضوئه كل ما قد يعرض لك من وقائع العالم من حولك ، وقد طبق هذا المنهج الديالكتيكي على صورة الدولة كيف تكون في نقائها ، فاذا هي دولة تحتكم الى العقل لا الى العاطفة في كل شئونها ، واذن فهي دولة لا تعرف الشعر ولا الأدب ولا الفن ، لأن هذه كلها أمور تحاكي الحق وليست هي الحق ، فضلا عن كونها تستثير العواطف ، والعواطف غير مرغوب فيها في الدولة المثلى ، وهذا قول هو في حد ذاته ضرب من النقد الأدبي ، استخدم فيه صاحبه كل ما حوله من علم ومعرفة ، وأما أرسطو فقد وضع أسساً نقدية في كتابه « الشعر » ما يزال نقاد كثيرون الى يومنا هذا يعدونه المنبع الثرى الأصل الذي تنبثق منه الدراسات النقدية على اختلاف ألوانها ، حتى لنطلق مدرسة من أهم مدارس النقد الحديث على نفسها اسم « المدرسة الأرسطية الجديدة في النقد » ومبدأها هو ألا يبدأ الناقد بمذهب مسبق أو بفكرة معينة — كما قد يؤدي اليه الموقف الأفلاطوني — بل يبدأ الناقد بدراسة الأعمال الأدبية الجزئية ذاتها ، قصيدة قصيدة ، وقصة قصة ، ومسرحية مسرحية ، قبل أن يكون لنفسه الرأي الذي يكونه .

والذي يعيننا في هذين الموقفين ، هو أن أحدهما استنباطي يبدأ بالمذهب ثم يهوى به على رموس الأعمال ، فاما خضعت لمذهبه أو فليقذف بها الى الجحيم ، وأما الآخر فهو استقرائي يبدأ بالأعمال الجزئية ذاتها ليعالجها بما تقتضيه خصائصها الخاصة المتفردة المتميزة ، وله بعد ذلك أن يكون منها اتجاها عاما في النقد اذا سمح له الموقف بذلك ، ولو كان لي أن أختار للنقاد أحد

الموقفين ، فلسست أتردد في اختيار الموقف الأرسطي الذي يبدأ بدراسة الأعمال قبل أن يتمذهب بهذا الاتجاه أو ذاك ، وأغلب الظن أن لو بدأ النقاد دائما بالأعمال — غير مقيدين بمذهب سابق — فلن يجدوا بينهم معتركا يعتركون فيه ، اذ العراك — كما هو مشاهد بين المشتغلين بالنقد عندنا — سره أن النقاد يختارون المذهب قبل الأعمال ، أقول ان أغلب الظن أنهم لو بدعوا بالأعمال دائما ، لاعتنع العراك ، لأن الأمر لا يعدو عندئذ — كما بينت — أن يتناول كل منهم تلك الأعمال من زاوية ، فتجىء الزوايا كلها — بالنسبة الى عامة القراء — متكاملة متعاونة لا متضاربة متصارعة .



النقد كتابة عن كتابة ، ولكي تغوص الكتابة الناقدة في أحشاء الكتابة المنقودة ، لابد لصاحبها أن يتذرع بكل ذريعة ممكنة ، فلا يترك أداة صالحة الا استخدمها ، فان كان العمل بجميع الأدوات دفعة واحدة أمرا عسيراً — وانه لعسير — لم يكن بد من أن تنقسم العمل مجموعة النقاد ، لينظر كل من زاوية ، وليستخدم كل منهم أداة ، فتكون الحصيلة الحاصلة بأسرها هي النقد الذي يتطلبه مؤلف الكتاب المنقود كما يتطلبه قارئ ذلك الكتاب ، وان عسر العملية النقدية هذا ليزكرنا بما أجاب به أبو حيان التوحيدي وزيره عندما طلب منه الوزير أن يوازن له بين الشعر والنثر — وهي عملية نقدية — فقال أبو حيان (راجع الليلة الخامسة والعشرين من الامتاع والمؤانسة) : « ان الكلام على الكلام صعب ، قال : ولم ؟ قلت : لأن الكلام على الأمور ، المعتمد فيها على صور الأمور وشكولها ، التي تنقسم بين المعقول وبين ما يكون بالحس ، ممكن ؟ فاما الكلام على الكلام ، فانه يدور على نفسه ، ويلتبس بعضه ببعضه . . . » ويريد أبو حيان بعبارته هذه أن يقول ان التحدث عن الاشياء المحسوسة ، أو عن الأفكار الواردة على الذهن ، أمر ممكن ميسور — بعبارة أخرى ان قول الأدب وصياغة العلم أمر سهل لان له ما يرتكز عليه من

محسوس أو من معقول ، أما التحدث عن هدين ،
التحدث عن الادب أو عن العلم فأكثر صعوبة ...
وإذا كان هذا هكذا ، أفلا ندهش حين نرى نفرا
من كتابنا الشبان يستخفون الحمل الثقيل ،
ويضربون بأقلامهم على صفحات النقد من
الصحف ، غير مزودين الا بأقل القليل من الادوات
التي تعين الناقد على أداء مهمته ؟

وكأثمة ما كانت الزاوية التي ينظر منها الناقد
الى العمل المنقود ، فلا يجوز أن يجيء كلامه خبطا
وخطفا ، كأنه المسافر العجلان يسرع الخطى
ليلحق بالقطار ، والقطار هنا هو الصحيفة اليومية
أو الدورية أو هو الراديو أو التلفزيون ، يتعجله
أن يكتب شيئا أى شيء عن كتاب أى كتاب ! بل
لا بد للناقد من دراسة متأنية جادة ، مستندة الى
علوم والى مطالعات فى القديم وفى الحديث ، لان
الناقد لا يكتب لتسلية قارئه ، انما يكتب ليساعد
القارئ على فهم عمل فنى معين فهما صحيحا ،
وتذوقه تذوقا بصيرا ، كما فعل الدكتور طه حسين
فى كتابه « مع المتنبي » وفى « حديث الاربعة » ،
أو هو يكتب ليساعد الفنان نفسه على فهم فنه
وحسن تقويمه ليعين ذلك على تقدم الفن وتطوره ،
كما فعل العقاد والمازنى فى « الديوان » ، أو هو
يكتب ليخلق جيلا جديدا من الادباء فى فرع من
فروع الادب ، كالقصة أو المسرحية ، بعد أن
لم يكن الانتباه موجها الى ذلك الفرع ، كما يفعل
لويس عوض بالنسبة الى الفن المسرحى ، أو هو
يكتب ليغير اتجاه الادب من طريق الى طريق ،
كما يفعل نقاد الشعر العمودى أو نقاد الشعر
الحر ، كما فعلت نازك الملائكة فى كتابها عن
الشعر الحديث .

على اننى بعد أن أقررت لشتى المذاهب النقدية
بضرورة قيامها معا ، متعاونة على الاحاطة بالعمل
الادبى من جميع نواحيه ، متلخصة طريقها الى
صميم ذلك العمل فى جوهره ولبابه ، واصلة بينه
وبين كل ما يتصل به خارج حدوده ، من سيرة
الكاتب ، ومجرى شعوره ولاشعوره ، ومن ظروف
اجتماعية احاطت بالكاتب فأوحت له بما أوحت ،
ومن تاريخ سابق أوصل اليه موروثا طويلا
عريضا ، أقول اننى بعد أن أقررت لشتى المذاهب

النقدية بضرورة قيامها معا لتبصير القارئ العادى
بما ينبغى له أن يلم به لكى يزداد علما وتذوقا
بالكتاب الذى يقرؤه ، فاننى أود أن أخصص
القول فى الزاوية التي أتمنى لنفسى النظر منها
كلما أردت دراسة نقدية لكتاب أدبى ، أو لقصيدة
من قصائد الشعر ، ولن أجنب هنا عن الاعتراف
بأننى حاولت هذه النظرة بالنسبة لطائفة من
الاعمال الادبية ، على سبيل التطبيق ، ولكنى
لم أوفق الى شيء يرضينى لأشره فى الناس .

وأما هذه الزاوية التي أوثرها على سواها فى
العمل النقدى ، فهي تلك التي تعمد الى تحليل
النص نفسه تحليلا كاملا شاملا ، لنعرف كل
ما يتصل به ، ثم يتها لنا بعد هذه المعرفة أن
نستدل ما نستطيع استدلاله ، وليس مثل هذا
النقد المعتمد على تحليل النص بالشئ الجديد فى
تاريخ النقد عامة ، والنقد العربى بصفة خاصة ،
فذلك هو طريق الناقد القدامى بغير استثناء ،
وهو طريق ربما شقه أمامهم عمل الفقهاء فى
تحليل النص القرآنى تحليلا يمكن صاحبه من
استخراج الاحكام ، اما من ظاهر الآيات أو من
تأويلها ، فاصطنع النقاد شيئا كهذا فى تحليل
الشعر بيتا بيتا ، وكلمة كلمة ، اعرابا ، وتركيبا ،
وبلاغة ، وغير ذلك مما يتصل بالنص المنقود من
نواحيه جميعا ، لولا أن نقادنا الاقدمين كانوا
يعقبون على مثل هذا التحليل بتقويم يقومون به
المادة المنقودة ، فيقولون ان هذا البيت « أفضل »
من ذلك ، وهذا الشاعر « أشعر » من أخيه ، وأما
التحليل على أيدي النقاد المحدثين - والعجب انهم
يسمون فى أوروبا وأمريكا بأصحاب المدرسة
« الجديدة » فى النقد - فلا ينتهى بتقويم ، لأن
التقويم لم يعد من مهمة الناقد اليوم ،
باستثناء نفر جد قليل ، منهم ايفور ونترز .

فالنقد القائم على تحليل النص نفسه ، هو
الطريقة الوحيدة بين سائر الطرق النقدية ، التي
تخلص لعملها ولهدفها اخلاصا يدعوها الى البقاء
على أرضها وفى ميدانها دون التطفل على ميادين
أخرى ، ذلك ان الناقد الذى ينظر الى الكتاب
المنقود نظرة التحليل النفسى - مثلا - يمكن
اعتباره من علماء النفس بقدر ما يمكن اعتباره من

نقاد الادب ، والناقد الذى ينظر الى الكتاب المنقود نظرة اجتماعية ، يحاول أن يتخذ منه وثيقة تدل على أوضاع معينة فى حياة المجتمع ، يمكن ادخاله فى زمرة علماء الاجتماع بقدر ما يمكن ادخاله فى زمرة نقاد الادب ، وهكذا ، وأما الناقد الذى ينصرف بكل جهده نحو تحليل النص الادبى نفسه ، فهو لا شيء الا ناقدا أدبيا خالصا .

ولو كان لى مثل أعلى فى النقاد المحدثين أود لو استطعت احتذاءهم بالنسبة لأعمال أدبية عربية، لكان ذلك المثل عندي هو كنيث بيرك ، وليتنى أستطيع أن أنقل الى القراء نموذجاً لصناعته ، اذن لראوا بأعينهم كيف يكون النقد عملاً جاداً شاقاً عسيراً ، يحلل القطعة الادبية وكأنه كيماوى يحلل فى مخابره قطعة من الخشب أو الحجر ، انه لا عاطفة هناك ، ولا سخاء فى المدح والقدح ، لانه لا مدح ولا قدح ، فالامر أمر تحليل صرف ينصب على عبارة العمل الادبى من أول لفظة ترد فيه الى آخر لفظة ، ليرى - مثلاً - كيف ترد لفظة بعينها فى سياقات مختلفة من الكتاب ؟ وهل

بمقارنة هذه السياقات يمكن الوصول الى استدلال معين بالنسبة الى ما يرمز اليه العمل الادبى - حتى وان لم يكن المؤلف نفسه على وعى به - هل قلت انه تحليل يبدأ من أول نقطة ترد فى الكتاب؟ اننى اذن قد أنسيت انه يبدأ من العنوان وصياغته ، فبعد أن يستوثق من ان هذه الصياغة لم تراعى الاعلان التجارى وجذب الانظار والاسماع نحو الكتاب ليروج فى السوق ، ينظر ليرى ان كان فى لفظ العنوان دلالة أى دلالة ، ان النظرة السطحية وحدها هى التى تأخذ لفظ العمل الادبى بمعناه القاموسى ، وكان الله يحب المؤمنين ، أما النظرة الفاحصة ، فقد تجد لفظاً بعينه فى عمل أدبى معين ، قد ورد وروداً يربطه بمعان أخرى ، فلفظ «المستقبل» تتقاصها عند شيكسبير فتجدها فى سياقاتها مقرونة بالشر والدمار ، وتتقاصها عند براوننج فتجدها موحية بالثقة والتفاؤل ، ان «قطع شجرة سامقة» قد يرد فى كتاب أدبى عدة مرات فى سياقات مختلفة ، فيتقاصها صاحبنا الناقد ، ويقارن بين تلك السياقات ، ليجد ان قطع الشجرة السامقة انما جرى ذكره على قلم

أحب الى نفسى فى بلاد العالم
أجمع من مدينة القاهرة فلا
أطمئن نفساً الا وأنا بين
ربوعها ، وقد رسمتها فى
خيالى منذ أمد بعيد فى صورة
شيخ من شيوخ الازهر ذهب
الى باريس ، ثم عاد وقد اجتمع
فى اهابه علم الشرق والغرب ،
ومزيج من آداب الشرق
والغرب ، كالشيخ رفاعة دافع
الطهطاوى مثلاً . . . حتى أسمع
« القاهرة » له فى سيمعى رنين
عذب جميل .

لست أدري ما الذى أوحى
الى منذ صباى ، أن أجسد المدن
فى صور أشخاص أرسمها
بخيالى ، فهذه المدينة تشبه
فلاناً من رجال الاعمال يقضى
شطراً من حياته فى المصارف
تطير من حوله أوراق المسال
وتلك المدينة تشبه فلاناً من
ذوى النسب العريق ، وهذه
وهذه ، وتلك وتلك ، لكل
مدينة فى خيالى صورة مجسدة
فى شخص انسان . . . وليس



الاديب - عن وعى منه أو غير وعى - ليرمز عنده الى قتل صاحب السلطان ، أو قتل الاب كما يقول علماء النفس الفرويدى ، وهكذا وهكذا .

لقد درست لهذا الناقد كنيث بيرك ، دراسته النقدية لكتاب جيمس جويس « صورة فنان فى شبابه » - وهو سيرة ذاتية لجويس - فوجدته خلال تلك الدراسة العجيبة التى تتركك ذاهلا دهشا من العلمية الدقيقة الامينة الصابرة ، وجدته فى غضون الحديث يلقي الى دارس النقد بتعاليم ترسم له طريق النقد، فيوصيه بأن تكون الخطوة الاولى عملية تصنيف للالفاظ الدالة على «أفعال» و « مواقف » و « أفكار » و « صور » و «علاقات» ، وبعد هذا التصنيف يستخرج أمثلة التضاد الواردة ، فقد يجد الكاتب مثلا - كما هى الحال فى كتاب جويس - تضاد بين الفن والدين، ثم يوصيه أن يلحظ بصفة خاصة كيف يبدأ الكاتب فقراته وكيف يختمها ، ومتى يرد فى كلامه وصل ومتى يعمد الى الفصل ؟ ويوصيه أن يفتح عينيه منتبها الى أسماء الاعلام ، وهل تدل

على معان معينة فوق كونها أسماء، وكذلك يوصيه أن يتتبع العلاقات الداخلية السارية بين أجزاء الكتاب ، عن طريق العبارات المشتملة على كلمات مشتركة ، وأن يحاول فى هذا التتبع أن يبحث عن موضع يراه نقطة تحول ، أو يراه آخر ما يصل اليه الكاتب فى شوط متدرج المراحل ، ويوصيه أن ينبه كلما وقع فى الكتاب على حافز معين أو دافع الى سلوك ، فيرى هل عمد الكاتب الى وصف جزء من الطبيعة عندئذ ، واذا كان قد فعل ، فهل هنالك علاقة شبه أو تضاد بين سلوك الشخصية ودوافعه من جهة ، وعناصر المسرح الطبيعى حوله من جهة أخرى ؟ الى آخر ما أوصى به .

لكننى فى ايثارى لمثل هذا النقد التحليل العلمى ، لا أغمض عينى لحظة واحدة عن سائر مذاهب النقد وطرائقه ، فكلها وسائل متعاونة ، يقرأ بها النقاد الاعمال الادبية ، نيابة عن عامة القراء ، ليرى هؤلاء فيما يقرءونه آمادا وأبعادا ومستويات لم تكن لتخطر لهم على بال ، لولا أولئك النقاد .

زكى نجيب محمود

المماليك الجراكسة كما قرأت ما كتب عن القاهرة أيام العثمانيين وأخيرا عن القاهرة المماليك الجراكسة كما قرأت الجبرلى .

رحلة طويلة ارتحلها على ساعات فى أيام ، فاجتزت بها من ثنايا المكان ومن لحظات الزمان ما تتيحه الحياة الواقعة لمن أحب القاهرة قلبا وقالبا .

لا بل زدت على ذلك بفضل هذا الكتاب الجيد استمعا الى الرحالة والمؤرخين يصفون لنا القاهرة فى عصورهم : ابن حوقل ، وناصر خسرو ، وأبو الصلت فى أيام الفاطميين، وابن جبير ، وعبد اللطيف البغدادي ، وابن سعيد فى أيام الايوبيين ، وابن بطوطة ، والمقريزى فى عهد المماليك البحرية ، وابن خلدون ، وفون هارف الالماني فى عهد

وما كنت أظفر بهذا السفر الجليل ، الذى أخرجه حديثا الاستاذ الدكتور عبد الرحمن زكى عن « القاهرة - تاريخا وآثارها - من جوهر القائد الى الجبرتى المؤرخ » حتى انكبت عليه ، ارتحل بين صفحاته فى ربوع القاهرة ، وكأئننى أعوض بهذه الرحلة القرائية اليوم رحلات أسبوعية كنت فى صباى أنفق فيها بياض النهار من صباحه الى مساءه سائرا على الاقدام فى أحياء القاهرة .



● قد آن لنا أن ننظر الى هذا التأريخ
البلاغي والنقدي نظرات جديدة ، تقوم
هذا التراث كله وتصفه أدق وصف ،
والأهم من ذلك ترى ماذا فيه مما يجب
أن يبقى وأن يكون النواة لنقد عربي
جديد .

تأريخ البلاغة والنقد في فئدنا القفءم

وكتابا كتابا . وهذه الدراسات لا أفرض لها
فى كلمتى هذه بتقويم أو بحث وإنما أذكرها
لمجرد أن أقول انه قد آن لنا أن ننظر الى هذا
التأريخ البلاغي والنقدي نظرات جديدة ، تقوم
هذا التراث كله وتصفه أدق وصف ، والأهم من
ذلك ترى ماذا فيه مما يجب أن يبقى وان يكون
النواة لنقد عربي جديد .



ان النقد الغربى قد اعتمد اعتمادا وثيقا على
تراث يونانى ضخمة القيمة واسمع الأفق ثم على
صورة أقل منه فى أكثر النواحي هى التى أورثها
الرومان باللاتينية للقرون الوسطى . ولكنهم من
خلال دراسة هذا التقديم تحت أضواء متجددة
استطاعوا أن يجدوا الحياة والحيوية التى تنعش
نقدهم المعاصر وتعمق مسائله وتوسع آفاقه . وقد
أخذنا ببعض هذا النقد الغربى وأفدنا منه ولاشك
سعة وعمقا وخاصة فى بعض الأشكال الأدبية

أكثر ما يشغل بال الكاتبين فى البلاغة
والنقد العربيين هو الكشف عن خطوات التأريخ
فى هذين البابين المتقاربين من أبواب الأدب .
ولعل دراسة الدكتور محمد مندور « النقد
المنهجي عند العرب » - وكانت رائدة فى
زمانها - من أهم الكتب التى حاولت أن تكسر
هذا التيار التأريخي الراصد بمحاولة استخلاص
فكرة عامة عن الاتجاه المنهجي : ميلاده ،
وازدهاره ، واضمحلاله ، وان تكمن قد اضطرت
الى تسلسل تاريخى مواكب متماثل فى سبيل
هذه العملية . من هنا نجد كثيرا (أكثر مما
يجب) من التشابه فى هذه الدراسات التى
تترجم للنقاد أو البلاغي وتشرح كتابه وتحاول
أن تضفى على المؤلف من المدح ما يستحقه لقيامه
بهذا العمل أو ذاك فى تاريخ الأدب . وقد
يجدد البعض فيتتبع تاريخ فكرة البيان أو البديع
أو مشكلة اللفظ والمعنى أو السرقات ، فإذا به ،
لأن أكثر المؤلفين المعروفين قد تعرضوا لكل
هذه المسائل ، يدفع الى الوقوف بهم واحدا واحدا

● إذا نادى الشعراء المحدثون في زماننا بأن الشعر غير الملقى وغير المحكم الوزن هو وسيلتهم إلى وحدة القصيدة العضوية وتلاحم أجزائها في وحدة فنية متكاملة، أفنضيق بهم ذرعا ونطالبهم بالعودة إلى الوزن المحكم والقافية الرتيبة دون أن نحس مسئولية هذه المطالبة .

فمثلا تدور في شعرنا الحديث معركة حول الجديد والقديم ويقول كثير من النقاد ان هذه سنة الحياة الأدبية ولقد عرف العرب هذه المعارك منذ زمان بعيد ، ولكن تاريخ النقد العربى لم يعرف هذه المعارك بهذا المعنى الحديث ولا هى كانت أصلا معارك بين الشعراء أنفسهم . ولقد تحكمت في هذه المعارك كما تتحكم اليوم عوامل خارجة عن دنيا الأدب والفن فأخرجتها على نحو مخالف لما قد نطن بآدى ذى بدء انها كانت عليه .

ما القدامى وما المحدثون فى النقد القديم ؟
القدامى كانوا الشعراء الذين يجوز الاحتجاج بقولهم فى عملية تدوين اللغة ، مفرداتها وقواعدها . والقدامى كانوا الشعراء الذين يمكن أن يستشهد بقولهم . أما المحدثون فشعراء لسبب أو لآخر ، لسبب تقدم زمانهم وسكنهم الحاضرة بدل البادية ، أو لسبب اختلاط نسبهم فاذا هم من الموالى ، أو لغير ذلك من أسباب ، كان لا يعتد بشعرهم ولا يستشهد به فى هذه العملية .

ولقد ترك هذا الظرف التاريخى تأثيرا رهيبا ما يزال ممتدا إلى اليوم . فقد قدس فننا الشعر الجاهلى وقدس فننا أو كاد الشعر المطبوع أو غير المتكلف وقد مال الشعراء والنقاد إلى الإعجاب بالارتجال وعدم التكلف وبالفطرة الخ . . . وعبثا حاول الشاعر أن يدافع عن جديده وأن يعين (أو يصل حتى إلى « الاحالة » كما يقول القدامى عن أبى تمام) ليعجب اللقويين فيحتجون بشعره وترتفع قيمة هذا الشعر فى البيئة العربية . ولولا جمهور الموالى فى وظائف الدولة وبلاط الخلفاء ما استطاع الشعر الجديد شعر الحضرة أو شعر الموالى أن يصمد فى البيئة ويعيش . ولقد حاول ناقد مثل ابن قتيبة القاضى الدينورى العادل أن يبشر بنظرية فى ألا يفضل قديم لقدمه ولا يترك حديث لحداثته . فلم يقصر الله الشعر والعلم والبلاغة على زمن دون زمن ، كما يقول . ولكنه هو نفسه وفى نفس المقدمة التى يعذل فيها بين القدامى والمحدثين يقول وليس لمحدث أن يخرج على عمود الشعر القديم وإنما لا بد من أن يلتزم نهج القصيدة الجاهلية ، بكل دقة . يقول « وليس لتأخر الشعراء أن يخرج على مذهب

دكتورة سهر التلماوى

التي لا نكاد نجد لها فى التراث مثيلا وبالتالي ليس حولها رصيد من النقد العربى الأصيل مثل المسرحية والرواية .

ولكن فى الشعر يختلف الامر . فالشعر فى العرب القولى الأوحى تقريبا (اذا سلمنا ان الخطابة منطق وليست أدبا) ولقرون طويلة قد عاش وخوله تراث ضخم من نقد عربى أصيل يمتد عبر قرون وقرون . وقد آن لنا أن نستخلص خصائص هذا النقد العامة لتكون كما أسلفت دليلا فى ايجاد النقد الأدبى العربى الحديث الأصيل .

وهذه محاولة تصف أهم المؤثرات التى تدخلت فى تاريخ البلاغة والنقد العربيين فجعلتهما يصلان إلينا على ما هما عليه من خصائص وسمات معينة فلعلنا بتأمل هذه العوامل نستطيع أن نرى هذا التاريخ الحافل فى نور جديد . ولعل هذه الرؤية تعين على اضاءة طريق نقدنا الحديث .

المتقدمين في هذه الأقسام فيقف على منزل عامر ويبنى عند مشيد البنيان لأن المتقدمين وقفوا بالمنزل الدائر الخ . . .

والدافع لكل هذا عامل أقوى تأثيرا من كل العوامل في تاريخ أي نقد أدبي . ذلك أن جمع اللغة كعملية كانت تتم تحت راية القرآن الكريم ذلك أن المفسرين احتاجوا إلى رصد اللغة ، ألفاظها ، ومعانيها ، والشعر المستعمل لهذه الألفاظ استعمالا معينا هو الشاهد على هذه المعاني . من هنا جمع الشعر في ظل تفسير القرآن الكريم . وأخذ حتى في الشكل بعض التأثيرات الظاهرة . انظر إلى كتاب الأغاني وحدثني فيما يقال زوى فلان عن فلان عن فلان أن بشارا ولد سنة كذا . ليست هذه من تأثير طريقة جمع الحديث وتوثيقه التي استمرت في كل أفرع العلوم المتصلة بالاسلام دينا وتاريخا .

وبيئة اللغويين أو جماع اللغة على الأصح
تحكمت بدورها دون شك وفرضت مقاييسها على
الشعر العربي يقول الخليل بن أحمد « إنما أنتم
معشر الشعراء تبع لي وأنا سكان السفينة ان قرظتكم ورضيت قولكم نفقتم والآن كسدتكم » . ويؤلف المرزباني كتابه « الموشح » في مأخذ العلماء على الشعراء . وهكذا مما يطول تفصيله . ولكن ألم يكن للعرب من تاريخ شعرهم ما يشجع على قوة تأثير هذا العامل . السنا نجد فيما وصلنا من قول متناثر في تقويم الشعر الجاهلي ما يدل على احتفاء العرب بالألفاظ ودلالاتها أكثر من احتفائهم بالمضمون : بالموقف العاطفي أو زاوية الرؤية أو الفكرة كما نقول اليوم .

لقد عاش الشعر العربي قرونا يروى ولم يكن شعرا بدائيا هذا الشعر الجاهلي والاسلامي الذي ظل مرويا إلى عصر التدوين ، وإنما كان شعرا قد بلغ ذروة الجودة ، بل ظل مثلا أعلى يحتذى حتى العصر الحديث . هذا الشعر الجيد الذي يروى بمرض أن تكون عملية نقده عملية جزئية تتمعن بالألفاظ وتقف عند نتف المعنى وتنقد الاستعمال اللغوي لللفظة . بهذا كان يدور النقد في أسواق عكاظ ثم المربد ، وبهذا كانت تنقد أم جندب زوجها أمرا القيس وتقارن بينه وبين علقمة في القصة المعروفة .

شعر ممتاز يروى يحتم التأمل الجزئي في جمال البيت أو المقطوعة على الأكثر . وهي التي يمكن أن تعلق بذاكرة الناقد . وحتى لو كان الناقد راوية شاذ الحافظة قوة ودقة فإن عملية التأمل تحتاج إلى أكثر من القدرة على تسميع القصيدة واعادتها .

وتمسك العرب بالوزن والقافية تمسكا موروثا لأنه وسيلتهم إلى الحفظ كما أنه وسيلة الاستعانة بفن الموسيقى لتعميق أثر الكلمة واكسابها طاقة جديدة إلى طاقاتها الأصلية . ودخلت الاسلام أمم أخرى وتعلم أهلها العربية وفي شعرهم أوزان أخرى فنقلوا الوزن العربي لأحكام حلقاته وقوة موسيقاه فدخلت الأوزان العربية الشعر الفارسي . وتقف القافية في لغتهم موقفا قلقا . ان غزارة اللغة العربية كانت تتيح القافية الرتيبة ولكن في الفارسية ما الموقفت ؟ ويقول بعض علماء اللغة انه من أسباب دخول كثير من الألفاظ العربية إلى اللغة الفارسية إلى جانب سبب الدين والاشتراك في إدارة الدولة استعمال الشعراء للقافية الواحدة واستعانتهم بالكلمة العربية لسد النقص عندما تتأزم معهم القافية في لغتهم الأصلية .

وكانت القافية بمثابة النقطة التي تدل على
نهاية الجملة في الطباعة الحديثة ، عندها يتم
المعنى . فعاب العروضيون فرش الجملة على أكثر
من بيت واحد . واستحكمت حلقات البيت الواحد بحيث يؤدي جملة واحدة تامة مما يسهل تداوله وحفظه فيشيع أيضا على السنة الناس هجاء ومدحا . والعرب تريد لمدحها وهجائها خاصة ان يشيع بين الناس فهذا أمعن في أداء الغرض منه . كل هذا جعل البيت الواحد أو ما في حكمه هو الوحدة المتعامل بها في النقد . وهذا فرض التأمل الجزئي والتأمل الجزئي قطعا يقود إلى تأمل المفردات أي الألفاظ ودلالاتها .

يعاكس هذا التيار ظهور النص القرآني في حياة
العرب ودخوله بعنف في مفهوم البيان
الذي يمثل الذروة المعجزة بجماله وسحره . ولقد قرنوا أثره أول سماعه بالشعر وبالسحر معا يقول عتبة بن ربيعة وقد أوفدته قريش ليفاوض

الرسول (ص) ، فى أمر رسالته « انى سمعت قولاً والله ما سمعت مثله قط ، والله ما هو بالشعر ولا بالسحر ولا بالكهانة ، يا معشر قريش أطيعونى وخلوا بين هذا الرجل وبين ما هو فيه » .

وفى النص القرآنى تعى الذاكرة آيات يتلو بعضها بعضاً فى تسلسل محكم وتتولد الصور المتكاملة على هدى جملة آيات . أفنعجب بعد ذلك أن تنشأ فكرة التكامل أو « الكل » فى النص الأدبى فى كنف دراسة اعجاز القرآن لا فى كنف دراسة الشعر والشعراء . فلقد تساءل البلاغيون ما سر الاعجاز وتساءل المتكلمون أيضاً هذا السؤال . وكانت ردودهم متشعبة متعددة منهم من قال بتشريعه ومنهم من قال بالصرفه أى صرف الناس عن أن يأتوا بمثله واختلفوا فى هذا أتكون الصرفه لزمان محدود ولقوم محدودين هم العرب أم انها لكل قوم ولكل زمان وهكذا . ولما نشر عبد القاهر الجرجاني مذهبه (الذى لم يدرس دراسة كافية بعد) عن أن الاعجاز ليس فى اللفظ ولا فى المعنى وانما هو فى النظم أى فى علاقة الكلمات بعضها ببعض ، وهو مذهب كما هو واضح شديد الشبه بأحدث المذاهب فى النقد الغربى الحديث . نظرية العلاقات تلك التى يتبناها أكثر من ناقد حديث . لما نشر عبد القاهر مذهبه كان ذلك فى ظل الدراسة لنص قرآنى وليس لنص شغرى . وهذا له ولأئته كما نرى .

لقد أدى عامل الرواية للشعر الممتاز فترة طويلة كما أسلفنا الى الاتجاه نحو النقد اللفظى فى تاريخ النقد اللفظى فى تاريخ النقد العربى . فلما جاء تدوين الشعر تحت رؤية تفسر القرآن الكريم وعملية جمع اللغة تقوى العامل القديم بالظرف الحديث فاذا به يدمع تاريخ البلاغة وذوق النقاد والبلاغيين .

وان تكن دراسة الاعجاز فى القرآن الكريم تد وصيلت (بفضل فرض القرآن الكريم نفسه للنص المتكامل) الى نشوء نظرية العلاقات أو النظم فان هذه الدراسة دراسة الاعجاز فى الوقت نفسه قد عمقت الاهتمام باللفظ الفرد . ذلك ان النص فى هذه الحالة لم يعرض على السامع ليحكم فى امره أو ليفكر فى تقويمه وانما هو يعرض على انه المثل الأعلى فى البيان . وعلى ذلك فمهمة الناقد محصورة فى تلمس أسباب الجمال

الذى سلم بأنه موجود فعلاً . وهنا يكون الاهتمام بالطبع بالتتابع اللفظى والجزئى فى محاولة استخلاص نواحي الجمال . ولما طال الزمن ازدادت هذه المحاولة دقة وجزئية فى سبيل أن يجد الدارس جديداً يقوله لم يلتفت اليه غيره من قبل ، أو فى سبيل أن يحاول التعبير عما يحس من روعة لا يعرف بالدقة (شأن الروعة دائماً) مما تنبع وما الذى أوجدها . فالأغلب ان تشترك عناصر عديدة فى سبيل ايجاد الروعة الأسلوبية . ومن خصائص هذه الروعة أن يجد الدارس عادة جزئية جديدة يمكن أن تضاف الى ما سبق من قول وبهذا تضخمت التفسير عبر التاريخ الطويل وملئت بكثير من التفصيلات وبصرف النظر عن فائدتها فى نقل الاحساس بالروعة الى زماننا أو تعميقه فهى فى حد ذاتها وثائق هامة لذوق العصر ومعايره ومقاييسه لو درست من هذه الناحية لأفادت كثيراً فى دراسة تطور الذوق الفنى العربى .

وأمام المثال الذى يجب أن يحتذى من شعر جاهلى اكتسب قدسية بفضل اللغويين (وقد يستحق بعض هذه القدسية بلا شك) وأمام المثال المعجز من النص القرآنى الذى يعاش بشكل أو بآخر يومياً فى حياة المسلم كان لا بد من عملية رتداد داخلى فى النص تغوص وتتأمل وتبحث عن الجزئية خارج الذات النافذة .

ويأتى عامل خطير فيعمق هذا الاتجاه نحو اللفظ والجزئية فى النقد العربى وان يكن موقوتا بزمان بعينه . وهو التنافس بين العرب والمولى وافتخار العرب عليهم بأن القرآن الكريم نزل بلسان عربى مبين . فأمام ما كان يمكن أن يفخر به الفرس من تقدم حضارى وتاريخ مشحون بالأبطال والآلهة والملوك لم يكن عند العرب أبلغ من لغتهم وبيانها يفخرون به ، وقد رجحت بها كفتهم دون ريب . هذا البيان ما كان يمكن أن يضغط على المعنى ، المعانى كما يقول **الجاحظ** فى النص المعروف من كتابه الحيوان « مطروحة فى الطوريق يعرفها العربى والعجمى والقروى والبدوى ، انما الشأن فى اقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وصحة الطبع وجودة السبك . فانما الشعر صناعة وضرب من النسيج

الخ ، ومنذ ذاك نجد تعصبا لا يكاد يشذ عنه أحد الا قليلا أمثال ابن قتيبة ينصب على اللفظ واعلاء شأنه عند كل البلاغيين . وان كانت موجة الشعوبية ظلت قرونا ثم انتهت فان أثرها في التاريخ وفي الفرق الاسلامية وفي البلاغة العربية لم ينته بعد .

لقد فخر العرب ببيانهم ودخل الموالي ينافسون في هذا المضمار . واحتاجوا الى تعلم العربية والى تفسير القرآن الكريم وتفسير مجازيه بنوع خاص فتعلم اللفظ ومعناه القاموسى أمر ميسور ولكن الاستعمال المجازى يصعب ادراك مرامييه على غير أهل اللغة . ومن هنا كان أول تأليف فى التفسير حول مجازات القرآن الكريم أو حول المشكل من معانيه ولكن الموالي سرعان ما يتعلمون العربية وسرعان ما يدخلون حلبة السباق فى التجديد اللغوى فى الشعر فيتقنون فنون البديع ويحاولون التجديد فيها وتعنف المعركة التى يصورها لنا ابن المعتز فى كتابه البديع حول هذا التجديد ماكنه وما قيمته وهل هو تجديد فعلا . وابن المعتز يزعم انه تقليد لقديم العرب وهو يحاول اثبات ذلك .

ونشأت تحت ظل معركة البديع وبتأييد من بدايات جاهلية فى الوقت نفسه حمى البحث عن القديم الذى يخفف من شأن الجديد المبدع . فى ظل هذه المعركة وشعارها « أنتم أيها الموالي مقلدون » أخذت المنافسات بين الشعراء تنحو نحو اثبات هذا التقليد . واذن فاثبات الأخذ عن القدامى مطلب كل من يريد أن يجرح شاعرا من الشعراء . وكلما شاع صيت الشاعر كانت المعركة أعنف . وهذا الخضم الزاخر المبعوث فى الكتب التى تعالج شعر المتنبى من حيث سرقاته أو أخذه من القدامى ليس الا صورة من صور ذروة هذه الموجة التى بدأت بالرد على الموالي لاضعاف شأن جديدهم .

واعتلت السرقات الأدبية مركزا هاما فى دراسة الشعراء ومنافساتهم ونقائضهم . وفى المنافسة بين البحتري وأبى تمام فصول وفصول تكتب فى أخذ كل منهما عن القدامى وأخذ كل منهما عن الآخر . وكل هذا فى نظرى يستتبع التعامل باللفظ وبالأجزاء المحدود وبالبيت الواحد أو حتى بالأجزاء من البيت .

وهكذا نستطيع أن نتبع هذا الاتجاه ونعند أسبابا وأسبابا أدت كلها الى أن يكون النقد الشعرى معتمدا على اللفظ وعلى أجزاء مما أثر فى تأليف الشعر وابداعه قرونا وقرونا .

من هنا تأخذ صيحة أصحح الديوان فى العصر الحديث بوحدة القصيدة العربية كل ثقلها فى مجال تطوير الشعر والنقد على سواء . فهذا ميراث رهيب تكاثفت فيه عوامل وعوامل على تفتيت القصيدة الى وحدة البيت وعلى تفتيت البيت الى وحدة اللفظ وكان لا بد من صيحة بل صيحات حتى تخرج القصيدة العربية من أسر هذا الميراث الدامغ عبر كل هذا التاريخ الطويل .

فاذا نادى الشعراء المحدثون فى زماننا بأن الشعر غير المقفى وغير المحكم الوزن هو وسيلتهم الى وحدة القصيدة العضوية وتلاحم أجزائها فى وحدة فنية متكاملة انضيق بهم ذريعا ونطالبهم بالعودة الى الوزن المحكم والقافية الرتيبة دون أن نحس مسؤولية هذه المطالبة . اننا أمام ضخامة المهمة ، مهمة تجديد القصيدة العربية ، لا بد من أن نلمس كل جهد وكل اتجاه ونرعاه بمعايير فنية ومقاييس جمالية متطورة ، كما تطورنا ولا شك خلال قرون وقرون ، لعل فيه أو بواسطته تكون السبيل الى التعبير الفنى الكامل . أقول هذا لا دفاعا ولا هجوما وانما احساسا بعسر هذا التخيير وضرورته فى الوقت نفسه . فكل شاعر يحاول أن يجد طريقه الجديد الاصيل الى التعبير الفنى له على نقاد عصره حق الدرس والتقويم لتجربته قبل أن يفرضوا عليه ما هو مفروض أصلا بأقوى مما يتصورون . لقد صاح أقطاب « الديوان » منذ أكثر من نصف قرن ، وكانوا فى صيحتهم جبارين ، بضرورة مراعاة الوحدة العضوية فى القصيدة الحديثة . وكانت تجاربهم خطوة محدودة وقاصرة ولكنها خطوة على كل حال . ومن حقنا أن نجد فى الجيل اللاحق نفس حراتهم وقوتهم لا فى التبشير بالفكرة هذه المرة انما فى تطبيقها بأوسع وأنجح مما فعلوا .

« سهر القلماوى »



نشورة التحرر والاشتراكية



يفعل قيام الامبريالية بحشد قواها للدفاع عن مراكزها ، بل وقد اتخذت في بعض المواقع خطة الهجوم المضاد على القوى التقدمية . وثمة تناقضات أخرى تتصل بالهوة التي تفصل الشعب الافريقي العامل والمستغلين من الافارقة ، وبين فقر الجماهير و ثراء حفنة من الفئة المستغلة ، وبين أساليب العلاقات الاجتماعية المتبعة ومتطلبات القوى الانتاجية . ثم قرر الدكتور سوبوليف أن البلاد الافريقية المستقلة قد ورثت عن المهد الاستعماري مشكلات اجتماعية واقتصادية عريضة . كما أشار الى حدوث أخطاء في تطبيق وسائل حل هذه المشكلات .

وبعد أن عرض لطبيعة المشكلات الافريقية وتناولها بالتحليل العلمي الممتاز ، صرح بأن الدول الاشتراكية تلقى الى جانب الشعب الافريقي العامل وأنها على استعداد للتعاون معه في طريق الاشتراكية الى أن يتم له النصر . ثم قرر بأن البلاد الافريقية تمر بالانتفاضات وأن لاشئ في العالم يستطيع أن يصد تطلعات الشعوب الافريقية نحو الحرية والديموقراطية والرفاهية .

وألقي الأستاذ يوسف السباعي رئيس وفد الاتحاد الاشتراكي كلمة الاتحاد . فهو يفائدة الندوة لاحتاحتها فرصة تبادل الخبرات والآراء في المشاكل التي تواجه شعوب افريقيا . ثم بين سيادته الأهداف التي يسعى الشعب المصري الى تحقيقها بقيادة

افريقيا قوية وعظيمة ، تحتاج اليوم أكثر ما تحتاج الى نظرة عميقة تلقى ببصرها على الصورة الشاملة وتقوم بدراستها وتقييمها بقصد أن يكون من ذلك قوة متجددة للنضال الثوري على الأرض الافريقية . ان هذه السنوات الست - منذ أن بدأت اعلام الاستقلال ترتفع بسرعة فوق مناطق كثيرة من القارة الى اليوم ، حيث لا تزال السيطرة الاستعمارية تمسك بقبضتها شعوبا عديدة وحيث لا تزال الاحتكارات تعزز وتوسع مواقعها ، وحيث لا تزال التفرقة العنصرية تمارس دورها المروع واللا انساني - هذه الفترة تستحق منا أن نوفر لها كل ما نستطيع من قوة التركيز الفكري والقدرة على التحليل العلمي ، لكي نستبين بأمانة ما كان ، ونقدر بأمانة ما يجب أن يكون » .

وقررت الندوة الوقوف دقيقة حدادا على شهداء القناة . كما تقرر الوقوف دقيقة حدادا على المناضل المهدي بن بركة ، مع ارسال برقية الى الجنرال ديغول لاتخاذ كل مايلزم حتى لايتأخر مرة أخرى الكشف عن الحقيقة فيما يتعلق باختفاء بن بركة .

ثم ألقى الدكتور الكسندر سوبوليف رئيس تحرير مجلة مشكلات السلم والاشتراكية بحثا عن بعض مشكلات التقدم الاجتماعي في افريقيا . وقد استهله ببيان التناقض الحاصل بين الامبريالية والاستعمار الجديد من ناحية ، والشعوب الافريقية من الناحية الأخرى . وتستفحل حدة هذا التناقض

عقدت بقاعة المؤتمرات بنقابة المهن التعليمية بأرض الجزيرة بالقاهرة ، ندوة افريقيا-ثورة التحرر والاشتراكية، من ٢٤ الى ٢٩ أكتوبر سنة ١٩٦٦ . واشتركت في تنظيمها مجلة مشاكل السلام والاشتراكية الدولية (وتصدر بمدينة براج) ومجلة الطليعة القاهرية . وذلك استجابة لطلب كثير من الأحزاب الثورية والمنظمات التقدمية في افريقية . واشترك بأعمال الندوة نحو السبعين من المفكرين والشخصيات العامة والسياسية من ثلاثة وعشرين حزبا ومنظمة افريقية .

ولقد افتتحت الندوة بكلمة القاها السيد لطفي الحوي رئيس تحرير مجلة الطليعة ، أبان فيها أهمية افريقية في المجتمع الدولي سيما من ناحية امكانياتها الاقتصادية الهائلة . ثم قرر بأن اهتمام كثير من الحركات الثورية الرائدة في افريقيا بالقوانين العامة للاشتراكية وسعيها لتفهم حقائق العصر وتوجيه النضال الثوري في ضوء أفكارها الخلاقة والسعي لاثراء هذه الأفكار بالخبرة ، كل هذا يضع أمامنا مسئوليات جسيمة وتاريخية تتجسد في هذا الالتحام العضوي العميق بين مرحلتى التحرر الوطني والثورة الاجتماعية بأفاقها الاشتراكية .

وفي وسط التصفيق المدوي قرئت رسالة السيد الرئيس جمال عبد الناصر الى الندوة وقد جاء بها : « ان الواقع الافريقي المعاصر والقضايا الافريقية الراهنة والسياسات التي تهب على

ولخص وفد جبهة التحرير الوطنى
الجزائرى أمنى الشعوب الأفريقية فى
خمس نقاط • وحدة شعوب القارة -
القضاء على الاستعمار الجديد والقديم
فى القارة - تنمية التعاون بين الشعوب
والدول الأفريقية - العمل على نزع
السلاح - عدم انحياز افريقيا وإزالة
القواعد العسكرية الأجنبية من كل
القارة •

ونادى وفد المؤتمر الأفريقى الوطنى
(على لسان عضوه ج.ب. ماركس)
بأن تحرير جنوب أفريقيا هو أعظم
الاعمال أهمية وأشدّها إلحاحاً للثورة
الأفريقية • فلا يزال أعظم مناطق
القارة تقدماً وأغناها ، تحكمها أقلية
بيضاء تتعاون مع الاستعمار والرجعية ،
وتمارس أعمال القمع والارهاب ضد
أغلبية السكان الساحقة • وقرر أن
لا مناص أمام الأغلبية من مقاومة عصابة
البيض الحاكمة ، إلا باللجوء الى
استخدام القوة العارمة •

وبين ستييفن نكوهو عضوه وفد
زيمبابوى (روديسيا) مدى تغلغل
رؤوس الأموال البريطانية فى بلاده :
إذ تجاوز قيمتها مائتى مليون جنيه
استرلينى • ومن هذه البلاد ، يحصل
الاستعمار البريطانى على قدر ضخم من
المواد الأولية • وذكر أن حكومة
سميث الغاشمة أودعت السجن حوالى
المائة ألف مواطن أفريقى ، ولا تفترق
أحوالهم التبعة عن أحوال سجناء
النازى •

وفى نهاية الندوة ، أعرب المجتمعون
عن شكرهم العميق للسيد الرئيس
جمال عبد الناصر وللاتحاد الاشتراكى
العربى ولجلتى قضائيا السلم
والاشتراكية والطليعة • مع ابداء
الرجاء بأن تنعقد الندوة دوريا سواء
فى القاهرة أم فى غيرها من عواصم
البلاد الأفريقية • وذلك لى يتبادل
المفكرون الاحرار المناضلون وجهات
النظر بشأن الموضوعات التى تتصل
بمشكلات القارة وكفاح الشعوب ضد
الاستعمار الجديد ونظم الحكم التى
تمارس التفرقة العنصرية ، وبحث
أشكال ومناهج التنمية فى الدول
الأفريقية المتحررة والبناء الاشتراكى
للمجتمع الأفريقى • ووسائل حل
المشاكل الزراعية والتصنيع والتخطيط •

فؤاد محمد شبل

التكنولوجية الأجنبية ، بل يقع على
الأفريقين أنفسهم الجانب الأعظم من
عبء تقدم بلادهم الاقتصادية •
وانتهى الاستاذ فؤاد شبل من حديثه
الى أن الحل الاشتراكى هو صخرة
النجاة للأفريقين • وطالب التعاون بين
الأفريقين لمواجهة التحديات الاستعمارية

ولقد حفلت الندوة بالبحوث القيمة •
من ذلك البحث الذى أعدته أسرة
الطليعة ويتناول الكفاح المعادى
للامبريالية بأفريقيا فى المرحلة
الراهنة ، على أساس استعراض الرصيد
القائم من المكاسب والخسائر للمعركة
التاريخية المستمرة - على مستويات
مختلفة ومن خلال ظروف متنوعة الطبيعة
- بين القوى الثورية الأفريقية والقوى
الامبريالية وقواعدها فى أفريقيا ،
وذلك من أجل التحرر الوطنى والتقدم

ثم أبان أن أسلوب الثورة الأفريقية
ضد الامبريالية يتميز بطابع جديد
مداره التلاحم الموضوعى الذى تقضيه
الظروف الواقعية السياسية والاقتصادية
والاجتماعية ، كما تتم الثورة الأفريقية
فى مناخ أصبحت فيه الاشتراكية
ظاهرة عالمية ، كما أنها جزء لا يتجزأ
من مسار الانسانية التقدمية ضد
الامبريالية والتخلف واستغلال الانسان
للانسان والحرب • وتحدث الاستاذ
لطفي الخولى عن تأثير السيطرة
الاستعمارية على الاقتصاد الأفريقى ،
فقرر بأنها قد حالت دون تطوير
الاقتصاد القومى للبلاد الأفريقية بحيث
ظلت باستمرار لا تنتج سوى المواد
الأولية • ونجحت الدول الاستعمارية
فى جعل « نسب التبادل » فى التجارة
الدولية تتطور فى صالحها • وأخيرا
أشار الى التحديات الهائلة التى
تواجهها الثورة الأفريقية وأنه تقع
عليها مسئولية تشجيع الاستعمار بكل
قواعده واحتكاراته - القديم منه
والجديد - الى القبر •

وقدم المجلس الأعلى للثورة الكونغولية
بحثا عن التضال ضد الامبريالية فى
أفريقيا فى المرحلة الراهنة • قرر فيه
أنه وإن أعلن استقلال ٣٨ دولة
أفريقية ، لكن الاستعمار الجديد يسيطر
على معظم أجزاء القارة فى الوقت
الحاضر • إذ لم ينجح معظم البلاد
الأفريقية فى تغيير الهياكل الاستعمارية ،
وظلت جميع ثروات أفريقيا تنساب
لصالح الشركات المستغلة • وطالب
بالعمل على كشف مناهج مناسبة
للتخلص من ربة الاستعمار والامبريالية ،
وأن على منظمة الوحدة الأفريقية أن
تدافع عن المصالح الحقيقية للشعوب
الأفريقية •

الزعيم البطل جمال عبد الناصر ومن
خلال الاتحاد الاشتراكى العربى وهو
تنظيمه الشعبى الذى يضم قواه
العاملة جنبا الى جنب مع القوى
الثورية فى العالم العربى والمنظمات
والقيادات الشعبية فى افريقيا وآسيا •
وتتبلور هذه الأهداف فى حماية
الاستقلال الوطنى الكامل والدفاع
عنه وإقرار السلم العالمية على أساس
وطيدة من العدل ، وبناء مجتمع جديد
ينتفى فيه استغلال الانسان للانسان
وتتوافر فيه العدالة الاجتماعية والكفاية
والكرامة الانسانية والرفاهية المطردة •
وأبان سيادته حتمية الحل الاشتراكى
للمشكلات الأفريقية بسبب الضغوط
التي يمارسها الاستعمار الجديد
والامبريالية التقليدية • وهذا يتطلب
أن نولى عملية تكوين الكوادر السياسية
والفنية اهتماما كبيرا ، فى نفس
الوقت الذى نواصل فيه عملية التصنيع
التي تعتبر شرطا أوليا لتحقيق الكفاية ،
مع تدوير الحاصلات الزراعية • ثم
صرح سيادته بأن مصر تلتزم بأهدافها
فى مساندة الحركات الوطنية فى افريقيا
وآسيا وأمريكا اللاتينية وفى المساهمة
بدورها فى الكفاح السياسى والعمل
الاقتصادى على السواء •

وألقى الاستاذ فؤاد محمد شبل
عضو وفد الاتحاد الاشتراكى العربى
بحثا عن الاستعمار الجديد ومعوقات
التنمية : أبان فيه أنه مهما يكن من
أمر الصعوبات التى تواجه ارتقاء
الأمة فى المجال السياسى ، فإنها لن
تمثل سوى جانباً ضئيلاً من العقبات
التي تعرّض تقدمها الاقتصادى •
فقد تيسر إعلان استقلال البلاد الأفريقية
الواحد تلو الآخر ، إلا أنه يصادفها
جميعاً مشكلات اقتصادية يتوقف على
حلها ، سيرها فى طريق التقدم
الاقتصادى المشر • فتمة حقيقة
لا تمارى منها أن الاستعمار ما يزال
مستمسكا بأهدافه بعد أن غير أسلوبه
بمعنى أنه يسعى للبقاء على استغلاله
على الأقل - بل ومحاولة تدعيم قبضته
على البلاد التى كان يستعمرها سياسيا
واقتصاديا • وبعد أن عرض الاستاذ
شبل للمفارقات الجسيمة بين الشعوب
بعضها بالقياس الى بعض أبان أن ٢٠٪
من سكان العالم يحظون بثلاثى الناتج
العالمى • ولا يجاوز دخل القارة
الأفريقية ٢٪ من الدخل العالمى •
ويبلغ متوسط دخل الفرد الأفريقى
أقل من تسعين دولارا سنويا • وهذا
يعادل ١/١٣ من متوسط نصيب الفرد
من الدخل القومى فى الدول الصناعية
المتقدمة • ولا يكمن حل المشكلة
الأفريقية فى تدفق الاموال عليها من
الخارج أو فى تزويدها بالخبرة

اتجاه النقد الموضوعي

دكتور رشاد رشدي

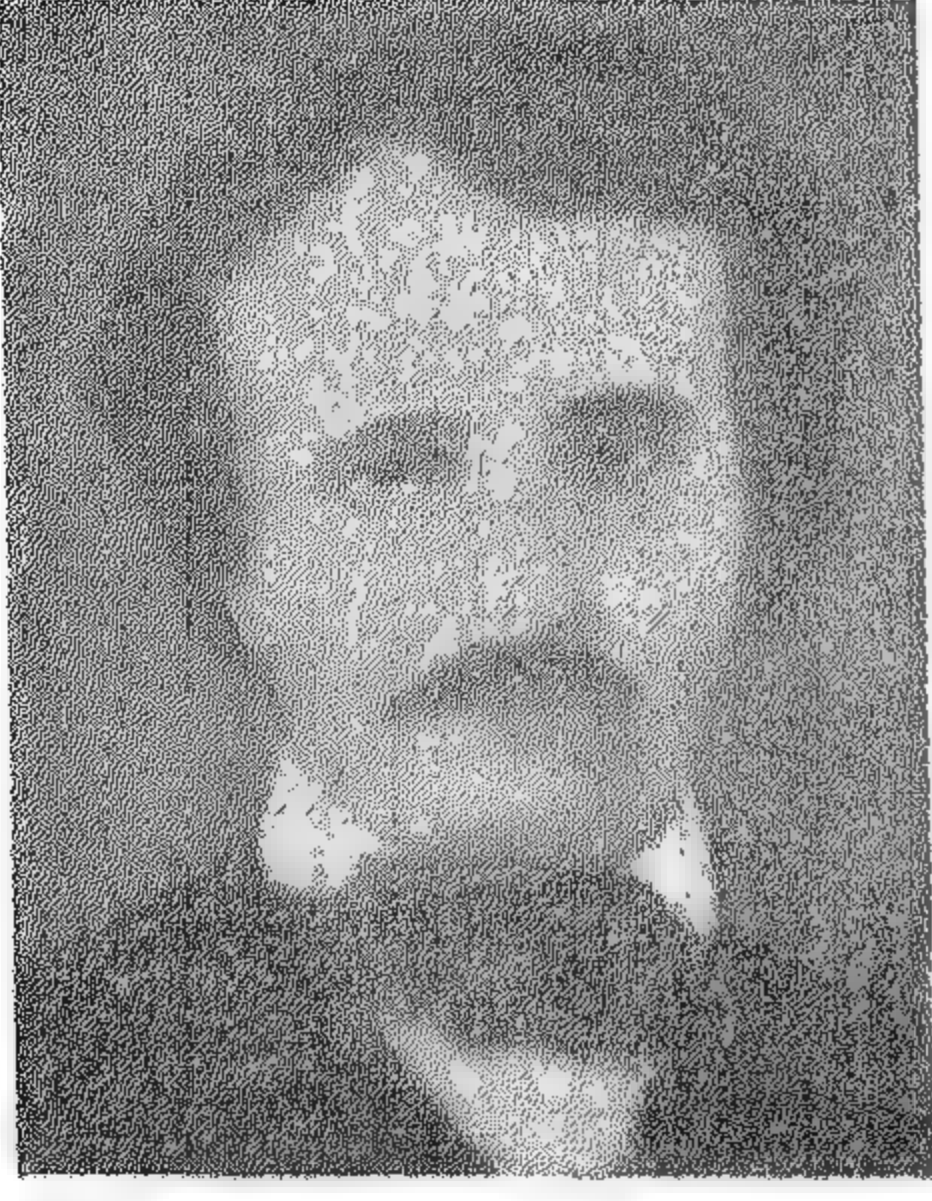
● لما كان النقد الموضوعي هو النقد الذي يهتم بإلقاء الضوء على العمل الفني كجنيان له كيانه الذي ينفرد به ، لم يعد يجوز لأي نقد آخر ان يعد نقدا فنيا .

النقد الموضوعي هو النقد الوحيد الذي يمكن أن نعتبره نقدا فنيا . . لأنه يستند الى العلم والمعرفة لا بالأخلاقيات أو السياسة أو التاريخ أو الاجتماع وغيرها من ألوان المعرفة بل بالأعمال الفنية وهي الأعمال التي تمثل في جوهرها نوعا من أنواع المعرفة يختلف عن جميع أنواع المعرفة الأخرى . فالمعرفة التي يزودنا بها الشعر لا يستطيع الا الشعر أن يزودنا بها . وهذه النظرة الى الفن هي الأساس الذي يستند اليه النقد الموضوعي - فهو يرى العمل الفني ككائن مستقل عن كل ما عداه له صفاته المميزة . . ولذلك فالنقد الموضوعي في تقييمه للعمل الفني لا يلتفت الى أية اعتبارات خارجية مهما كانت بل يركز كل اهتمامه في العمل الفني نفسه من أجل أن يراه في داخله أو بمعنى آخر أن يراه كعمل فني له كيانه الذي يشترك فيه مع غيره من الأعمال الفنية والذي هو في الوقت نفسه يميزه عنها .

● العمل الفني الجيد له توافقه وانسجامه الداخلي ، وعلى هذا الانسجام يتوقف الاثر المطلوب لا على اتفاق العمل الفني مع الحياة او اختلافه عنها .

● كما أن الشعر أو الفن يجب أن يظل مستقلا عن كل ما عداه كذلك النقد يجب أن يبتعد عن كل الاعتبارات الخارجية ويركز اهتمامه في العمل الفني كعمل فني .

ولما كان النقد الموضوعي هو النقد الوحيد



٠١٠ بو



ت.س. - اليوت

يشتغل بالفلسفة أو الاجتماع أو التاريخ أو غيرها من ألوان المعرفة .

والنقد الموضوعي قد عرفه تاريخ الأدب أول ما عرفه على يدى **أرسطو** وقد ظهر هذا النقد بعد ذلك فى فترات متفاوتة فى تاريخ الأدب الغربية . . ولكن لعل الفترة التى أضافت الى تراث هذا النقد أكثر من أية فترة أخرى هى الفترة الحديثة منذ العشرينات الأولى لهذا القرن الى يومنا . . وهى الفترة التى ظهر فيها **١٠١ ريتشاردز - وت . س . اليوت . . وكينيت بيرك . . وكليانث بروكس وآلن تيت - وف . ر . ليفيز وغيرهم .**

والنقد الموضوعي - كأي نقد آخر - يرتبط ارتباطا وثيقا بنظرة الناقد الى الأدب . . فالنقد هو وليد هذه النظرة ولذلك لا يمكن أن نتوقع من ناقد ينظر الى الأدب على أنه تعبير عن المجتمع أن ينصب نقده على الموضوع الفني . . أو بمعنى آخر أن يكون نقده موضوعيا ونفس الشيء يمكن أن يقال بالنسبة للناقد الذى يرى العمل

الذى يهتم **بالقاء الضوء على العمل الفني كبنية** له كيانه الذى ينفرد به لذلك كان كل نقد آخر غير هذا النقد لا يمكن اعتباره نقدا فنيا . . فالنقد الذى يرى العمل الفني كتعبير عن صاحبه أو عن العصر قد يكون نقدا سيكولوجيا أو تاريخيا ولكنه بعيد كل البعد عن النقد الفني ، وكذلك النقد الذى ينحصر فى انطباعات الناقد أو فى استخلاص الرؤيا الاجتماعية أو الفلسفية أو الأخلاقية التى ينم عنها العمل الفني . . مثل هذا النقد هو الآخر لا يمكن اعتباره نقدا فنيا لأنه انما يهتم بكل شيء فيما عدا العمل الفني نفسه ومثل هذا النقد لا يفيد الفن أو تاريخ الفن فى شيء لأنه لا يحقق الوظيفة الرئيسية للنقد وهى القاء الضوء على العمل الفني ووضعه فى المكان المناسب له بين الأعمال الفنية الأخرى .

وأكبر الظن أن الناقد الذى يمارس هذا النوع من النقد (**الانطباعي أو التاريخي - أو الأخلاقي أو الاجتماعي الخ**) قد ضل طريقه الى النقد الفني وكان الأجدر به أن

النظرة الكاتب القصصى والشاعر والناقد
الامريكى ادجار آلن بو ورغم أن أكثر من مائة
عام تفصلنا عن بو الا أنه يعتبر واحدا منا .



١ • باوند

ويعزو (اليوت) معاصرة (بو) الى مبدئين
رئيسيين وهما اهتمامه بالتكنيك واصراره على أن
الشعر يستمد كيانه من ذاته لا من هدف خارجي .
والواقع أن أوجه الشبه بين اليوت وهو صاحب
المدرسة الموضوعية فى النقد الحديث وبين بو كثيرة
وقد سجلها النقاد فى أكثر من موضع . فمثلا
يعقد الأستاذ م. هـ . إبرامز المقارنات بين اليوت
وبو فيجد أن ما قاله اليوت فى عام ١٩٢٨ من أننا
عندما نعتبر الشعر يجب أن نعتبره كشعر
وليس كآى شىء آخر ، مطابق كل المطابقة لما قاله
بو من أننا يجب أن نعتبر القصيدة فى ذاتها
ولذاتها - فهى قد كتبت لكى تكون قصيدة من
الشعر لا أى شىء آخر ؟ ومثل اليوت . رفض بو
فكرة أن الفن تعبير عن النفس فلقد كانت لبو - كما
لاليوت - نظريته الموضوعية فى الشعر وهى التى
لا تختلف كثيرا عن النظرية الموضوعية السائدة
اليوم بين النقاد أمثال ج. ك. رانسوم وأن
تيت و ر. ب. بلاكمور وغيرهم حتى أن البحث
العلمى الحديث يرى أن بو هو مؤسس مدرسة
(النقد الجديد) وهى المدرسة التى تقوم على
بدا الموضوعية ويرى كذلك أنه - لكى نفهم هذه
المدرسة - يجب أولا أن نعرف ادجار آلن بو .

الشعر كخلق

من أهم الاركان فى نظرية ادجار بو أن الشعر
خلق وأن عملية الخلق هى عملية تنازل مستمر
من جانب الخالق عن شخصيته . فليس من
واجب الشعر أن ينقد ما هو موجود بالفعل سواء
كان موجودا فى مشاعر الشاعر أو فى الحياة من
حوله . إذ ان مهمة الشعر أن يخلق شيئا
جديدا ومختلفا فى كل مرة تكتب فيها قصيدة
من الشعر . وعملية الخلق الفنى هى عملية
صنع وما يصنع انما شىء جديد لا نظير له فى
الواقع أو فى الحياة . لأن الخلق يشبه العملية
الكيميائية التى هى عملية تحول لا عملية نقل .
فى هذا يقول بو . . وكما يحدث فى الكيمياء
الطبيعية . كذلك يحدث فى كيمياء العقل الخالق
فمزج عنصرين أو أكثر دائما ينتج عنه عنصر جديد

الفنى كوسيلة لنشر مذهب فلسفى أو اجتماعى
معين فهذا الناقد لا يهتم بالعمل الفنى فى ذاته
وبالتالى لا يمكن أن يكون نقده له نقدا موضوعيا .

فالنقد الموضوعى يستند الى نظرة او الى
نظرية موضوعية فى الأدب . . وهذه النظرية
مهما اختلفت تفاصيلها من ناقد الى آخر ترى
العمل الأدبى كخلق لا كتعبير . . والفرق بين
الخلق والتعبير كبير . . ولكن هذا الفرق هو
الذى يحدد نوع النقد . . فكما قلت لا يمكن أن
نتوقع من ناقد ينظر الى الأدب على أنه تعبير عن
شخصية الكاتب أو عصره أو بيئته أن يكون
نقده موضوعيا .

أما الناقد الذى يستند الى النظرية الموضوعية
فى الادب . . أو بمعنى آخر الناقد الذى يرى
العمل الفنى كخلق موضوعى فلا بد أن يركز
اهتمامه فى العمل الفنى ككائن مستقل وبالتالي
لا بد أن يكون نقده موضوعيا .

والنظرية الموضوعية فى الأدب هى التى تسود
عصرنا هذا ولكن لعل من أوائل من تبنا هذه

ليست له صفات أحد العنصرين بل وليست له صفات العنصرين منفردين « ولكن رغم أن للعقل الخالق هذا التأثير الكيماوى على العناصر التى تمتزج بفاعليته الا أنه يظل محايدا .. لا يتغير ولا ينم عن نفسه حتى أننا ننسى الخالق فى العالم الذى خلقه .

ولما كانت عملية الخلق تتضمن . ان لم تكن تحتم حياد العقل الخالق - لذلك لا يمكن أن نعتبر الشعر تدفقا للمشاعر بل على العكس هو هروب منها كما يقول اليوت .. فعملية الخلق هى عملية تنازل مستمر من جانب الكاتب عن شخصيته كما قلنا « أو بالأحرى هى عملية تحويل ما هو ذاتى الى ما هو موضوعى » وفى هذا الباب يقول بو « ان شاعرية الشعر تتناسب تناسباً طردياً مع درجة ذاتيته .. فالقصيدة المليئة بالعاطفة الذاتية المشبوبة هى فى الواقع ليست من الشعر فى شيء لأنها ليست الا صورة مما هو موجود فى نفس الشاعر ولذلك لا يمكن أن تعتبر خلقاً » .

فالمشاعر فى الشعر يجب أن تكون موضوعية حقيقة ان المشاعر تؤدى الى الشعر ولكنها لا تكون شاعرية الا عند ما تتخلص من الذاتية بمعنى أن تصبح شيئاً جديداً تختلف عما كانت .. ويمكن ادراك هذا بشكل أوضح اذا تذكرنا أن نظرية بو فى الشعر تقوم على أساس أن الشعر ليس فى تمثيل ما هو موجود بل فى خلق ما لم يكن موجوداً ..

وكما أن الشعر والمشاعر الذاتية لا يتفقان كذلك الشعر والتلقائية .. ومن هنا كان اصرار بو على ما يسميه بالأثر المطلوب الذى بدونه لا يمكن أن يقوم أى خلق فنى .. وهذا الأثر المطلوب يمكن الحصول عليه فقط اذا ترجمه الكاتب أو الشاعر الى شيء موضوعى .. فاهتمام بو بالأثر المطلوب هو فى الواقع سعى نحو التجسيد - نحو احالة الفكرة أو الوجدان الذى يثار فى القارئ الى شيء موضوعى يعادل هذه الفكرة أو هذا الوجدان ، تماماً مثل المعادل الموضوعى الذى نادى به اليوت عند ما كتب فى ١٩١٩ يقول ان الطريقة الوحيدة التى تعبر بها عن الوجدان هى أن تخلق موقفاً أو سلسلة من الأحداث التى تثير فى القارئ الوجدان الذى تريد أن تثيره فيه ..

والحتمية الفنية التى يرى اليوت توفرها اذا عادل الجسم الموضوعى الوجدان معادلة تامة يصفها بو بأنها تساوى التتابع المنطقى الدقيق المتزمت لخطوات حل مسألة رياضية .. اذ يقول فى (فلسفة الكتابة) :

« انى دائماً أبدأ بالبحث عن الأثر الذى أريد أن أحدثه فى نفس القارئ .. وبعد ذلك أبحث عن تركيبات من الأحداث تساعدنى فى احداث هذا الأثر تماماً كما أريده ودون أن أترك مجالاً للصدفة أو الحدس » .

ومن هنا كان اصرار بو على المهارة الفنية اذ أنه بالتشكيك فقط يستطيع الكاتب أن يترجم الأثر المطلوب الى جسم موضوعى وبذلك يمكن تحقيقه ولا مجال بطبيعة الحال فى عملية الترجمة هذه للتلقائية - بل على العكس فعملية الخلق تتضمن الشيء الكثير من التعمد والتصميم .

والسبب فى ثورة بو على التلقائية - وهى فكرة رومانسية كانت سائدة فى عصره - انما يرجع الى أن الفنان يجب أن يكون عنده من التحكم فى مادته القدر الكافى الذى يمكنه من أن يشكل هذه المادة وفقاً للأثر المطلوب الذى يريد أن يخلقه فالفنان سيد المادة وليس العكس ولذلك فلا يتطلب بو مواصفات خاصة فى موضوع الشعر أو مادة الفن عامة فليس المهم ، كما يقول أن تكون هذه المادة غليظة أو دقيقة .. بل غليظة أو دقيقة بالقدر الذى يسمح لها أن تصاغ بحيث تحقق الأثر المطلوب () .

فالأثر المطلوب هو الذى يحدد لا شكل المادة فحسب بل نوعها أيضاً .. وهكذا نرى أن اهتمام بو بالأثر المطلوب بحيث نخضع له كل مكونات العمل الفنى يتضمن فى الحقيقة مسائل غاية فى الأهمية منها مثلاً عدم وجود الموضوع الشعري مميزاً عن الموضوع غير الشعري .. فكل موضوع أو كل مادة تصلح للشعر .. وكذلك عدم وجود المضمون منفصلاً عن الشكل ومن القضايا الأخرى التى تتضمنها نظرة بو الى الخلق الفنى على أنه خلق الأثر المطلوب أن الفن ليس تعبيراً عن الذات مما يتطلب من الفنان أن ينظر الى مادته نظرة موضوعية اذ أنه عن طريق هذه النظرة التى

تتضمن المعرفة والمهارة يستطيع أن يختار المادة المناسبة ليصوغها في الشكل المناسب لكي يحقق الأثر المطلوب أو ما نسميه الآن الأثر الفني .

بل لقد ذهب بو الى أبعد من هذا عندما أشاد بالدور الذي يلعبه التكنيك في تفهم الفنان لمادته بل وفي استكشاف هذه المادة فهو يكتب في (هارميتيليا) يقول : -

ان التكنيك يعلم الشاعر كيف يستعمل أدواته - ومدى فاعلية هذه الأدوات وعن طريق تفحصه لهذه الأدوات يستطيع الفنان أن يفحص ويدرك مادته . . . وهكذا يستطيع هذه الأدوات في النهاية أن توحى اليه بمادة أخرى لها أدواتها التي تناسبها . . .

واذا قارنا هذا بما يقوله الناقد المعاصر « مارك شورر » ، في مقاله « التكنيك كوسيلة من وسائل الكشف » ، لأدركنا الى أي مدى كان ادجار بو سابقا لعصره . . . يقول (شورر) : - « عندما نتكلم عن التكنيك فنحن نتكلم عن كل شيء تقريبا . . . لأن التكنيك هو الوسيلة التي تستطيع بها تجارب الكاتب - التي هي مادته أن تجبر الكاتب على الاهتمام بها . . . والتكنيك هو في الحقيقة الوسيلة الوحيدة التي يستطيع بها الكاتب أن يكتشف مادته ويطورها ويحدد معناها وقيمها . . . »

الفن كفن

والدعامة الأخرى في نظرية بو الموضوعية كون العمل الفني عالما قائما بذاته مستقلا عن كل ما عداه . . . فبما أن الأثر المطلوب هو الهدف من الخلق الفني يتحتم على كل جزء من أجزاء العمل أن يكون في خدمة هذا الهدف فلو أن أحد الأجزاء لم يؤدي هذه الوظيفة لاعتبر فائضا عن الحاجة ولاعتبر العمل الفني بالتالي ناقصا .

ولكن الأثر المطلوب لا يعتمد على وظيفية أجزاء العمل الفني فحسب بل وعلى الترتيب النمطي لهذه الأجزاء فلو أن هذا الترتيب تغير بعض الشيء لاختل النمط كله ولتداعى البناء الفني بالتالي . . .

ولكن هذا ليس كل ما يقوله بو . . . ففي رأيه

أن الأثر الفني أو الأثر المطلوب لكي يتحقق يجب أن يكون العمل الفني بعد أن يتم خلقه خاليا من أية علاقة تربطه بالعالم الخارجي فلو أن الكاتب ذيل القصيدة أو القصة بهوامش تساعد على شرحها للقارئ لأدى هذا الى تشتيت الانتباه وبالتالي الى الإخلال بالأثر المطلوب . . .

ويؤكد بو حقيقة هامة عندما يقول :

« ان كل عمل فني يجب أن يحتوي داخله كل ما هو مطلوب لفهمه »

هذه الحقيقة هي أساس النظرة الموضوعية الى الفن والى النقد معا . . . فاستقلال العمل الفني عن كل ما هو خارج عنه يرجع الى الفكرة الرئيسية في نظرية بو - وهي أن الفن خلق وليس ترديدا أو تقليدا للحياة . وبو لا يميل من تكرار هذه الفكرة وتأكيدا فالفن شيء والحياة شيء آخر . ولذلك فهو لا يغتفر للنقد الخطأ الشائع (في النقد المتخلف) من معالجة العمل الفني كأنه قطعة من الحياة كتناول شخصية ما في مسرحية ما - هاملت مثلا - على أنه انسان حي بدلا من تناوله على أنه شخصية درامية في مسرحية معينة هي مسرحية هاملت . . . فمطابقة الشخصية للحياة أمر لا يعنى النقد أو الفن في شيء . . . الذي يعنيه علاقة الشخصية بالموضوع المسرحي ومدى وظيفية هذه العلاقة ، ويخلص بو من هذا بأن مطابقة العمل الفني للواقع أو بمعنى آخر ما أجمع الناس على تسميته بالواقعية أمر يجب أن يظل بعيدا كل البعد عن حكمنا على الفن . . . ويتفق النقد الحديث في هذا مع بو اتفاسقا واضحا فليس المهم أن يتصرف هاملت كما يتصرف الناس في الحياة بل المهم أن تصدر تصرفاته عن شخصية محددة المعالم وأن تستخدم هذه التصرفات تطوير الحدث في مسرحية هاملت . وهو الأمر الذي لا يتأتى الا اذا كانت هذه التصرفات جزءا من نمط عام متوافق وهو مسرحية هاملت . فالعمل الفني الجيد له توافقه وانسجامه الداخلي . وعلى هذا الانسجام يتوقف الأثر المطلوب لا على اتفاق العمل الفني مع الحياة أو اختلافه عنها . . .

ومن الأركان الهامة في نظرية بو الأساس الذي يفرق به بين الفن وغير الفن . . . فغير الفن يزودنا بالمعرفة أما الفن فيزودنا بالسرور . . .

ولم يكن بو يعترض على وجود الفكر فى الشعر
أو الفن .. ولكن هذا الفكر يجب أن يكون جزءا
لا يتجزأ من العمل الفنى بمعنى انه أولا لا يمكن
استخلاصه منه فى ذاته وثانيا أن العمل الفنى
لا يقوم أساسا لتوضيح هذا الفكر .

وإذا كان بو - كما هو معروف الآن - هو الذى
أسس المدرسة الرمزية الفرنسية (بودلير
وما لا روى وغيرهما) فقد كان هذا بفضل تأكيده
للدور الذى يلعبه الفكر فى الشعر .. فلا يكفى
أن يعطينا الشاعر شكلا جميلا بل يجب أن يحتوى
هذا الشكل على مستويين من المعنى .. المعنى
الظاهرى أو الشكلى والمعنى الباطنى أو الرمزى ..
ولكن كلا المعنيين يرتبطان ارتباطا عضويا بحيث
لا يجب أن ينفصل أحدهما عن الآخر .

النقد المستقل

كانت نظرة بو الى النقد موضوعية تماما
كنظرته الى الشعر - فكما أن الشعر أو الفن يجب
أن يظل مستقلا عن كل ما عداه كذلك النقد يجب

ولذلك فحكمنا على العمل الفنى بمدى ما يزودنا
به من دروس وعظات أخلاقية أو بمدى ما يمدنا
به من معرفة حكم خاطيء لاننا فى هذه الحالة
نحكم على العمل الفنى وكأنه عمل غير فنى ..

فلكى تتحقق وظيفة الفن يجب على الفنان أن
لا يقول بل يصنع .. والفن أخلاقى لا لأنه يعظ
بل لأنه فن « يحارب الرذيلة لقيحها .. لاختلال
أبعادها - لعوائها لكل ما هو مناسب ومتوافق
ومنسجم .. باختصار لكل ما هو جميل »

ومن هنا كان اهتمام بو بالشكل - فالأثر
المطلوب لا يتحقق بما يقوله الفنان بل بالنمط
الذى ينتظم العمل الفنى .. بمعنى آخر بالشكل
.. ولذلك قال بو قوله المشهور أن الشاعر يجب
أن لا يكون له أى هدف من كتابة القصيدة سوى
أن يكتبها .. ولم يكن بو فى هذا يدعو - كما
يظن البعض - الى الفن للفن .. بل كان يؤكد أن
الشعر شئ والنثر شئ آخر - وأن هناك فرقا
واضحا بين الفن وغير الفن ..

مات شاعر الجرس



وقد أصدر الشاعر بريتون أول ديوان
له باسم « نادجا » (٢٨) ثم أصدر
مع بول ايلوار ورونيه شار ديوان
« تباطؤ الأعمال » (٣٠) ومع ايلوار
« الرؤية الطاهرة » (٣٢) ومع سوبو
« الأوعية المتقلبة » (٣٢) ثم اختتم
أعماله الشعرية بديوان « قصائد »
عام ١٩٤٨ .

جديدة هو وصديقه اراجون ، وسوبو
الى أن تعرف الى فرويد سنة ١٩٢١ .
وفى سنة ٢٤ افتتح مكتبا للأبحاث
السوريالية ثم انضم الى الحزب الشيوعى
سنة ٢٧ لينفصل عنه بعد ثماني سنوات
وليسافر الى المكسيك سنة ٣٨ ثم الى
الولايات المتحدة التى ظل بها فى الفترة
ما بين ٤٠ و ٤٥ .

مات الشاعر الفرنسى الكبير أندريه
بريتون مساء الأربعاء ٢٨ سبتمبر
الماضى . وكان قد ولد فى يوم من أيام
١٨٩٦ بمدينة تانشبراى .

درس الطب وكان صديقا لغاليرى
وجاك فاشيه وأبولينير . وفى سنة
١٩١٩ اتجه بالشعر الفرنسى وجهة

أن يبتعد عن كل الاعتبارات الخارجية ويركز اهتمامه في العمل الفني كعمل فني .. فليس من حق الناقد ولا من واجبه أن يناقش الآراء التي يمكن استخلاصها من العمل الفني الا في محيط علاقات هذه الآراء ببناء العمل فالناقد الفني له وظيفة محددة وهي الحكم على الفن لا على الرأي .. ومن الاشياء التي يتطلبها بو في الناقد أن يكون محايدا حيايدا تاما فليس من حقه أن يحكم على العمل حسب ما يرى أو يشاء حسب ما يحب أو يكره .. بل من داخل العمل حسب منطق العمل نفسه .

ولذلك ينبغي أن يكون للناقد منهج نقدي يسير بمقتضاه وعدم وجود هذا المنهج لا يمكن أن ينتج عنه إلا التفاهة أو التعميم الأعمى الذي يضر أكثر مما ينفع .

ولقد حدد بو هذا المنهج النقدي بالتحليل والمقارنة وهو نفس المنهج الذي اختطه لنفسه النقد الموضوعي أو (مدرسة النقد الجديد) من

ت . س . ليو ت الى جزن كرو رانسوم .. فعن طريق التحليل والمقارنة تصبح وظيفة النقد توضيح العمل الفني لاتفسيره حسب نظرة الناقد أيا كانت هذه النظرة - (كما يحدث في النقد غير الموضوعي) .. باختصار عندما يصبح التحليل والمقارنة الأدوات الرئيسية للنقد نستطيع أن نضمن رؤية العمل الفني من داخله لا من خارجه .. وهذه هي الموضوعية في النقد ولقد لخص بو رؤياه للنقد الموضوعي على انه :

النقد المستقل استقلالا تاما .. يحكم على الفن بمقاييس الفن .. يحلل العمل الفني لكي يستخلص هذه المقاييس ويرى مدى تطبيقها .. يبتعد كل البعد عن الهوى والرأي الشخصي لا يخشى أحدا .. يسعى الى الحق دائما .. لا يغالط ولا يمالئ .. كل همه رفعة الأدب والفن وفي اعتباره دائما أن الفن لا وطن له بل العالم كله وطنه لأنه دائما يسعى الى أسعاد البشرية أيا كانت .

رشاد وشدي



أصدقائه ونقله من متعة الحياة الى أمجاد التاريخ .

هذا هو أندريه بريتون الذي تأسف «مجلة الفكر المعاصر» على موته ، غير مكتفية بالأسف بل واعدة بأن تصدر عنه في الشهر القادم دراسة ضافية عن دوره الثوري في الفكر والفن المعاصرين يكتبها عنه جلال العشري .

ومع أندريه بارينو قدم آخر أعماله سنة ٥٢ وكانت عبارة عن مجموعة « لقاءات » .

وبعد .. فقد كان بريتون شاعرا يحب الحياة ، وناقدا يحب العدل ، وإنسانا يكره الموت .. ولكن الموت هو الوحيد الذي لا يكره أحدا ، فاختاره من بين

كما أصدر الناقد بريتون « الخطوات الضائعة » (٢٤) مانيفستو (١) سنة ٢٤ مانيفستو (٢) سنة ٣٠ ، مانيفستو (٣) سنة ٤٢ . ومع أراجون وإيلوار وسوبو « جثة ما » (٢١) ثم « ما هي السورالية ؟ » سنة (٣٤) و «الوضع السياسي للسورالية» (٣٥)

المنهج النفسي في النقد

● مهمة الأدب أن يجد الكلمات التي تعبر عن العلاقة الحيوية بين وجهي الحياة النفسية ، ويعكس التوترات الأساسية أو الانحرافات أو الضغوط التي تحدث للطاقات النفسية أو حالة التوازن بين طرفي الجذب .

● السبيل الوحيد لأن يكون الكاتب واضحا مفهوما وقادرا على نقل تجربة ما هو احتواء شحنة الطاقة النفسية داخل إطار الشكل ، فالشكل في الواقع وسيلة لمنع شحنة الطاقة من الانطلاق بشكلها الخام الغامض غير المحدد .



س . فرويد



دكتور أمين العيوطي

م • بروت

تطويرها • حتى وصلت هذه النظرات بعد أن تعدلت على يد اكويناس ، وديكارت ، وهوبز ، وهارتلي الى كولريديج فأسقطها على الشعر في كتابه السير الأدبية • ولعل هذا هو الذي حدا بريتشاردز في العصر الحديث أن يخصص كتابا كاملا لتطوير نظرية كولريديج في الخيال في كتابه كولريديج عن الخيال •

فرويد وتفسير الأحلام

• ثم جاءت الدفعة الكبرى لهذا الاتجاه النقدي التي ما زالت تعيش بيننا اليوم عندما نشر فرويد عام ١٩٠٠ تفسير الأحلام ، ثم كتاب الذات والذات السفلى ولقد حدد نقطة الانطلاق الجديدة في المنهج النفسي في النقد فكرة التوتر الدائم بين وجهي الحياة النفسية ، بين الوعي واللاوعي ، أو بين الذات والذات السفلى • والذات السفلى هي مخزن الرغبات ، والنزعات ، والغرائز التي تريد أن تنطلق وتعبّر عن نفسها في العالم الخارجي • والذات هي ذلك الجزء من الذات السفلى الذي تعدل خلال التاريخ البشري من احتكاكه بقوانين العالم الخارجي من خلال الحس والادراك • ومن هنا كانت مهمة الذات أن تفرض نفوذ العالم الخارجي على الذات السفلى • وأن تكبح جماح شهواتها بحيث تحل فيها مبدأ

ليس اهتمام النقد اليوم بالاتجاه النفسي في تحليل الأعمال الأدبية وتقييمها أمرا جديدا • فلقد كان في الوجود منذ أن وصم افلاطون الفنان بالجنون ، ونادى بأن الشعر يغذى العواطف وأنه لذلك ذو أثر ضار اجتماعيا ، ومنه أن رد أرسطو على هذا الرأي بفكرة التطهير الذي يعيدته الفن في النفس البشرية • ولعل أول مبحث في الذاكرة والأحلام هو كتاب أرسطو عن النفس ، بل إن فن الشعر في مواضع لم يكن الا تطبيقا لتأملات أرسطو في النفس البشرية على الأدب والفن • ويكفي أن نذكر من آراء أرسطو في سيكولوجية الفن آراءه عن الشرح التراجيدي في شخصية البطل ، والصدمة التي تعتريه عندما يتبدل به الحال ، أو أن نذكر آراءه في مسألة التذوق الفني عند الجمهور عندما حاول تفسير التذوق في الفن على أساس التوحد والتعاطف بين الممثل والمتفرج في المسرح • أي أن أرسطو باختصار شغل بثلاثة أمور ما زالت حتى اليوم تشكل عصب المنهج النفسي في النقد وهي مسألة الخلق الفني ، والأسس النفسية التي يبنى عليها العمل ذاته ، والتذوق الفني •

بل إن هذا الاهتمام لم يفتأ أبدا • فلقد تلقف هوراس وبلونجينوس هذه النظرات النفسية في طبيعة الفن وحاولا

النفسية ، ويعكس التوترات الأساسية ، أو الانحرافات ، أو
الفسخوط التي تحدث للطاقات النفسية ، أو حالة التوازن
بين طرفي الجذب .

طبيعة الفن والفنان

وقد شغل فرويد ويونج ورائك من بين ما شغلوا به
في دراساتهم وأبحاثهم بمشكلة طبيعة الفن والفنان .
وقد عنى فرويد بمناقشة طبيعة الفنان في « العلاقة
بين الفن وأحلام اليقظة » و « إضافات إلى سيكولوجية
الحب » وفي كتابه مقدمة عامة للتحليل النفسي
الذي يخرج فيه بأن الفنان إنسان عصائبي كما أضاف إلى
كتابات النظرية بمناقشاته لبعض الفنانين أمثال ليوناردو
دافنشي ، ودستوفسكي ، وبعض الأعمال الفنية في إشارته
إلى ماملت ، وتحليله للملك لير وللثراجيديا الإغريقية ،
وبهذا وضع فرويد أسس التحليل النفسي للأدب والفن
عموما . ولا شك أنه مما شجعه على العناية بهذه القضايا
ما وجده في الأدب من تبصرات وتأملات تؤيد وجهة نظره
في أعمال شكسبير ، ودستوفسكي ، وديدرو ، وجيته .
وتنحصر المشاكل التي اهتم بها هذا المنهج النقدي في
محاولة لقاء أضواء على الفنان وعملية الخلق ، ومشكلة
الشكل وتعدد المعنى في العمل الفني من خلال مناقشة
القوانين النفسية التي تدخل في تكوينه ، ثم أخيرا مشكلة
أثر الفن على جمهوره . وسنحاول الآن أن نعرض لكل على
حدة .

نفسية الفنان

أما فيما يتعلق بنفسية الفنان فقد كان فرويد يرى أن
الفنان ذو شخصية عصائية ، وأنه يحاول إيجاد حالة توازن
بين التوترات داخل نفسه من خلال عمله الخلاق . والنظرية
تقوم على أساس أن الفنان حالم يقظة . ولقد رد بعض
النقاد على هذا بأن هذا التفسير يظهر الفنان بمظهر سلبي ،
وأن الفنان لو كان مجرد إنسان حالم لفتح بأن « يحلم »
بكتابة أرواحه وأحلامه . ولكن الشيء الثابت أن عملية
الكتابة في حد ذاتها عملية إيجابية ينشغل فيها الفنان
بإخراج أحلامه إلى عالم الواقع . ومن هنا كانت عملية الخلق
أحد أشكال العمل في العالم الخارجي من جانب الفنان ، كما
أن العمل يؤدي إلى تغييرات إيجابية في الواقع الخارجي .

ورغم قصور نظرية فرويد عن تفسير طبيعة الفنان ،
إلا أننا نجد من بين الفنانين أنفسهم من تأثر بمنهجه ، حتى
أن ت. س. أ. بيوت ينظر إلى الفنان على أنه يحتفظ في طبقات
تكوينه النفسي بتاريخ جنسه ، ويتصل دائما بطفولته وطفولة
الجنس البشري كله ، بينما يحاول أيضا أن ينفذ إلى
المستقبل . ولهذا يرى البيوت أن الفنان أكثر بدائية ، كما
أنه أكثر تمدينا وحضارة من معاصريه ، وفي مناقشته
للخيال السمعي والبصري ، وللصور البصرية والصور
الذهنية المتكررة في عمل كاتب ما ، يرى البيوت أن هذه
الصور قد يكون لها قيمة رمزية . . لأنها قد أصبحت
تمثل أغوار الشعور التي لا نستطيع أن نسيرها . ويدل



الإحساس بالواقع محل دواقع المتعة ، وكان التوتر الدائم
بين حياة الوعي وحياة اللاوعي في الإنسان : الذات السفلى
تحاول أن تفلت من الرقابة المحكمة التي تفرضها عليها
الذات ، والذات تمارس ضغطها عليها وتكبت رغباتها وميولها
ولزعاتها . وهذه الطاقات الأساسية إما أن تخضع للعقل
الواعي تماما ، أو تعبر عن نفسها جزئيا ، أو كليا في ظروف
غير عادية .

من هذا التوتر ينبع التعبير الفني . فالذات تحاول أن
تسحب الشهوة من الذات السفلى وتحول أهدافها في العالم
الخارجي إلى موضوعات ، أو بمعنى آخر أنها تستمد موضوعاتها
من تجارب العصور الماضية المخزنة في الذات السفلى ، وقد
المح فرويد إلى ذلك في تفسير الأحلام حين قال أن التوتر بين
الذات والذات السفلى هو الذي ينتج عنه التعبير اللفظي عن
هذا التوتر ، وإن إيجاد المعادل اللفظي له مهمة الذات ،
وإن الذات السفلى تستعمل تكتيكات مختلفة لكي تخفف من
سيطرة الذات عليها ، أو لتسيطر عليها تماما لكي تعبر عن
نفسها في حرية . والفن في رأى فرويد يسجل التنويمات
اللانهاية لأشكال هذا الصراع .

على هذا الأساس يمكن اعتبار الأدب المعادل اللفظي
والاستعاري للنفس البشرية وطبيعتها . فمهمة الأدب أن
يجد الكلمات التي تعبر عن العلاقة الحيوية بين وجهي الحياة

اليوت على هذا في مقاله « فائدة الشعر » بأن يشير الى علاقة الحركة الرمزية في الأدب بالنفس البدائية ، وينتهي من هذا الى أن « العقلية التي تسبق وجود المنطق يستمر وجودها في الانسان المتحضر ، ولكن يصبح الوصول اليها ممكنا فقط للشاعر أو من خلاله » . وفي مثل هذه النظرة نستطيع أن نلمح تأثير كارل يونج ونظريته القائلة بأن تحت اللاشعور الفردي وماتبقى من ماضينا وخاصة طفولتنا، يكمن اللادعى الجماعى ، أو ذكرى ماضى جنسنا البشرى .

أما عملية الخلق الفنى نفسها فقد كان رأى التحليل النفسى فيها أنها تبدأ من أرخاء تحكم الذات فى الذات السفلى . وهناك أشكال أخرى لهذه الاسترخاءات ، كما فى حالة السكر وأشكال الانفصام النفسى والاحلام . ولكن حالة الاسترخاء هذه تتم فى الفنان عن عمد . فالفنان لا شك يدرك الضغوط التى تتعرض لها الذات السفلى من الذات ، ولكنه يفرض على نفسه حالة الاسترخاء اراديا ، وبهذا يسمح للذات أن تخفف من قبضتها على الطاقة المنبعثة من الذات السفلى . وصحيح أن هناك من بين الفنانين من لجأ الى مثيرات للخلق ، كالخمر والأفيون والمخدرات ، ومن شأن هذه الأشياء أن تضعف حساسية العقل الواعى ، أو الرقيب الناقد ، وتحرر نشاط الذات السفلى . ومن أمثلة هذا كولريدج ودى كوينسى اللذان ناديا بأنه من خلال تعاطى الأفيون أمكن أن تتفتح لهما عوالم جديدة لمعالجتها فنيا . ولكن الأبحاث العملية الحديثة قد أثبتت أن العناصر الشاذة فى أعمال الشعارين ترجع الى عصابيتهما وطبيعتها تكوينها النفسى لا الى أثر المخدر عليهما .

ولعل من الطريف فى هذا الشأن دراسة بعض الماديات والطقوس التى لجأ اليها بعض الفنانين لاثارة حالة الخلق فى نفوسهم ، فمن المعروف عن شيللى مثلا أنه كان يحتفظ بتفاحات فاسدة فى درج مكتبه كى تساعد على اصطناع حالة الخلق ، كما كان بلزاك يكتب مرتديا مسوح راهب . وبعض الفنانين يتطلبون جوا ساكنا هادئا يساعدهم على الخلق ، بينما لا يستطيع البعض الآخر الا أن يكتب فى جو مليء بالضجيج كجو المقاهى مثلا . وهناك من بين الفنانين من يفضل العمل ليلا ، وهذا التفضيل لليل - وقت التأمل والاحلام وانطلاق اللاشعور - تقليد رومانسى ، يقابله تقليد - رومانسى آخر استنه وردزورث الذى كان يفضل الكتابة فى الصباح الباكر الذى يمثل اشراقه الطفولة . على أن هناك أمثلة أخرى مثل دكتور جونسون الذى سخر من كل هذه العادات وقال ان الانسان يستطيع أن يكتب فى أى وقت طالما أنه قد وطد العزم على هذا . على انه اذا كان الاتجاه النفسى فى النقد قد اهتم بمثل هذه الأمور ، فلم يكن ذلك الا لاهتمامه بمحاولة الوصول الى حقيقة الشخصية الفنية المبدعة ، وحقيقة عملية الخلق الفنى .

الشكل والمضمون

والجانب الآخر الذى يهتم به المنهج النفسى فى النقد اهتماما خاصا هو القوانين النفسية الموجودة داخل العمل نفسه ، ومشكلة الشكل ، وتعدد مستويات المضمون . ففىما يتعلق بالمشكلة الاولى اهتم النقد بدراسة ما اذا كان الفنان قد نجح فى أن يضمن شخصياته وعلاقاتها تحليلا نفسيا سليما . فنحن نقول عن شخصية ما فى أحد الأعمال انها صادقة نفسيا ، كما نمتدح موقفا ما لنفس هذا السبب ، ومن هنا نجد أن بعض النقاد يحللون راسكولنيكوف . فى الجريمة والعقاب مثلا بطريقة توحى بمعرفة دستويفسكى بدقائق علم النفس العملى .

ولكن بعض النقاد يشكون فى قيمة مثل هذه الدراسة علميا ، ويبنون رأيهم على أساس أن راسكولنيكوف لا ينطبق على النظريات النفسية الا جزئيا . فجريمته الأولى مثلا ليست مبررة تبريرا كافيا ، أى أن الموقف نفسه أهم من الدافع النفسى فى الواقع . وما يؤيد هذه النظرة هو أننا لو دققنا النظر فى روايات « تيار اللاشعور » لوجدنا أنه ليس هناك تداع حقيقى للعمليات النفسية والعقلية ، وأن « تيار الشعور » كما نلوه أدبى ليس الا وسيلة لتصوين العقل تصويرا دراميا يهدف الى جعلنا ندرك بطريقة محسوسة حقيقة بنجى العبيط مثلا فى رواية فوكنر ، الصوت والغضب ، ولكن الأسلوب نفسه ليس علميا أو واقعيا .

ويذهب معارضو هذا الاتجاه الى القول بأنه حتى لو فرضنا أن الكاتب قد نجح فى جعل شخصه تصرف بصدق نفسى ، ذا قيمة فنية ، فالكثير من الاعمال الفنية تخرج على معايير علم النفس ، لأنها تدور حول مواقف غير ممكنة واقعيا . ولا شك أن الصدق النفسى يرفع من قيمة العمل فنيا . ولكن هذا الصدق يمكن الوصول اليه بطرق تغاير مجرد المعرفة بعلم النفس . فعلم النفس بنظريته عن العقل وطريقة عمله ليس ضروريا للفن ، وليس ذا قيمة فى حد ذاته .

غير أنه اذا كان الاهتمام بدراسة القوانين النفسية فى العمل الفنى قد لقي مثل هذه المعارضة ، الا أن هناك اعتبارين أساسيين فيما يتعلق بالنقد النفسى للأعمال الفنية ، وهما عنصر الشكل ، وتعدد مستويات المعنى فيها :

والشكل حسب التفسير الفريدوى للفن نتاج الذات ، فالذات وسيلة كبت ، أو وسيلة احتواء الطاقة وموازنة توتراتها ، وضمان لأكبر قدر من الوضوح للجزئيات فى العمل الفنى . فالسبيل الوحيد لأن يكون الكاتب واضحا ومفهوما وقادرا على نقل تجربة ما هو احتواء شحنة الطاقة النفسية داخل إطار الشكل . فالشكل فى الواقع وسيلة لمنع شحنة الطاقة من الانطلاق بشكلها الخام الغامض غير المحدد .

وارتباط الذات بالأشكال الاجتماعية والخلقية يجعل من الشكل الجمالي امتدادا للأشكال الاجتماعية والخلقية . ولعل هذه العلاقة تفسر لنا العلاقة بين اتباع بعض الفنانين للشكل التقليدي ، أو خروجهم عليه بمحاولة التجريب : ففي حالات التوازن الاجتماعي ، وخضوع الذات لمفاهيم عامة متعارف عليها ، نجد أن الفنان يميل إلى اتباع الأشكال التقليدية ، أما في الحالات التي تكون نظم السلوك والمثل العليا والأشكال

الاجتماعية والخلقية موضع شك ، أو حين تكون القيم الاجتماعية في حالة تغير ، فإن الذات السفلى لا تجد من الذات فرضا لأي شكل محدد المعالم ، كما قال أرنست كريس في كتابه استكشافات تحليلية نفسية في الفن ، أو أن التجريب بمعنى آخر ينتج عن انعدام الثقة في قدرة الشكل التقليدي على احتواء مضمون التجربة الفنية بشكل مرض . ولهذا فإن الرغبة في ادخال شكل يتألف مع المضمون ينتج جزئيا من عدم الرضا عن الشكل الذي لا يسمح بما يكفي من النسيج .

والأدوات الأساسية التي تمتلكها الذات بفرض احتواء الطاقة هي الزمن والمسافة والعرف والمنطق . ولا كانت الذات السفلى لا تمتلك أيًا من هؤلاء - اللهم إلا الحس بالمستقبل الذي تستطيع فيه أن تؤكد نفسها رغم الحصار الذي تضربه حولها الذات - كانت هذه وسائل الذات لبلورة الشحنات النفسية وتثبيتها في بؤرة الواقع بحيث يمكن التعرف عليها وكل من هذه الأدوات يحدد الطاقة ويثبتها عن طريق تشكيلها . فالذات هي التي تفرض على التعبير عن تجربة ما حدوثها في زمن معين ، ماضٍ أو حاضر أو مستقبل ، أي أنها بكلمات أخرى تعطي التجربة أبعادها الزمنية . وكذلك تحدد الذات للتجربة أبعادها المكانية ، وتفرض على الطاقة النفسية ادراكا بالمحيط البيئي . والمحيط البيئي نتاج مواقف موضوعية زمنية ومكانية . والعرف أيضا شكل من أشكال التاريخ البشري للزمان والمكان كعامل كبت وضغط للطاقات المتفجرة في الذات السفلى . وهناك رابطة وثيقة بين العرف الاجتماعي والأخلاقي والشكل الأدبي . فالذات تستمد كبتها لنزعات الذات السفلى من المبادئ المنطقية السائدة في العالم الخارجي . وهذه المبادئ إما أن ترفض هذه النزعات رفضا تاما ، أو أن تجد لها بديلا يعبر عنها .

تعدد مستويات المعنى

أما فيما يتعلق بتعدد مستويات المعنى في العمل الأدبي، فمن أوضح الأمور في الأعمال الفنية هو وجود بعدين ، أو أكثر ، للتجربة الفنية ، أو ما أسماه فيليب هويلرايت في النافورة الملتهبة في مناقشة تعدد المعاني « بالصومية المنطقية والخصوصية الوجودية » ، والبعد الخاص للمحسوس هو الذي يحدد التجربة داخل إطار الواقع المحسوس . فلا بد أن يفهم الإنسان المدلول السطحي لحدث ما قبل أن يحدد مجال معناه وفي هذا يقول آلن تيت في مقال « الخيال الرمزي » .

إن ادماج معانٍ عديدة في لحظة واحدة من حدث هو ممارسة لما سأتكلم عنه هنا تحت اسم الخيال الرمزي ، ولكن خط الحدث لا بد أن يكون واضحا ، فيجب أن نكون متمكنين مما

يحدث ، ففي مرحلة ما من تطوره يأتي البطل شيئا واحدا بسيطا ، شيئا واحدا فقط ، والخيال الرمزي يقود الحدث خلال التشابه ، من المستوى الانساني إلى المستوى المقدس ، من الطبيعي إلى ما هو وراء الطبيعي ، من المنحط إلى السامي ، من الزمن إلى الخلود ..

فعل المستوى الطبيعي والانساني والزمني تعمل الذات ، وعلى مستوى الغامض ، وما وراء الطبيعي ، والخلود تعمل الذات السفلى التي ينبع منها أساسا تعدد مستويات المعنى في العمل الفني .

أي أن تعدد المعاني في العمل الأدبي يرجع إلى العمليات التي تحدث في النفس والتي تحاول أن تجد توازنا للتوتر بين الرغبة الجامحة وبين محاولة كبتها ، ومن تفسيرات فرويد للأحلام يمكن الخروج بأن تعدد المعنى في الأدب هو بشكل أو آخر حل وسط بين الطاقة المنطلقة وبين الكبت الشكلي لها ، ف لغة الرمز تحتفظ بشحنة أصولها في الذات السفلى ، والأشكال المتعددة التي حاولت بها أن تخترق حصار الذات عليها لكي تخرج إلى العالم الخارجي . والضغط ، والتوجيه ، والكبت الذي يتعرض له نزعات الذات السفلى تتردد أصداؤه في تعدد المعنى داخل الصورة الذهنية الواحدة ، أو الرمز .

مشكلة التذوق الفني

ولا شك أننا لو حاولنا هنا خصر كل النقاد الذين تأثروا بمنهج النقد النفسي لطالت القائمة . وفي حيز المقالة لا يسعنا إلا أن نشير إلى أهم الأعمال النقدية التي نهجت هذا المنهج ، قبل أن نقوم بتعريف أهم الاتجاهات الحديثة في النقد النفسي ونعني بها اتجاه التحليل النفسي ، والاتجاه الجشثاني ، والاتجاه التجريبي أو السلوكي . ومن خلال هذا كله يمكننا لقاء بعض الضوء على مشكلة التذوق الفني

ولقد كان أوتورانك من بين زملاء فرويد الذين كرسوا جهودهم لمناقشة الفن في دراساته الأدبية التي استعمل فيها أساليب التحليل النفسي . ومن بين هذه الدراسات الفنان (١٩٠٧) و خرافة مولد البطل (١٩٠٩) و الدافع الاشتهائي في الشعر والاسطورة (١٩١٢) . وأهم هذه الأعمال ثانياها حيث يقوم رانك بدراسة تحليلية مقارنة في مختلف الميثولوجيات . ومن بين الدراسات النقدية التحليلية كتاب أرنست جرلز : مقالات في التحليل النفسي التطبيقي التي يناقش فيها مشكلة هاملت ، ويقدم عدة دراسات أخرى يطبق فيها مبدأ التحليل النفسي على الفن ، والفن الشعبي ، والتاريخ ، والسياسة ، والدين ، والصحافة . وهناك أيضا كتاب تشارلز بودوين التحليل النفسي والجماليات ، وهو دراسة في الرمزية في الشعر ، وقد سبق به عدة أساليب نقدية جديدة ، كما قام ريني لافورج بدراسات للفنانين أنفسهم من بينها هزيمة بودليير ، حيث يحلل لافورج بودليير من خلال تحليل أشعاره ومذكراته وسيرة حياته ، ويخرج من هذا بأن بودليير كان ضحية عقدة الأم ، والضعف الجنسي ،

نفسائية • ليس المنجم هو القبر ؟ والا يهد مور بأبيه الى المنجم للأبد ، متمسكا طريقه دوما داخل أمه ٠٠٩

أما التفسير الجشثالتى فيلخصه مورجان فيما يلى :

لقد أقضت مشكلة تكوين الانسان مضجع المثاليين عدة قرون ، فالجذع المتماسك يتناقض مع الاطراف المتراخية • ومور يحول الجذع الى مجموعة من الشرائط ، وهكذا يجد عاملا مشتركا أعظم للكل • والاشكال التشكيلية ديناميكية: مخروطة ، وهرمية ، وبيضاوية ، أكثر منها مكعبات واسطوانات • والرهوس التى تحتوى المخ • تتضاءل فى الحجم ، والوجوه مادتة ، والبطون تتأكد فى الوضع المنحنى للداخل المميز • والفجوات ، كما يتصورها ، ليست مسافات بينية ميتة أو خاوية ، ولكنها مادية ملموسة بشكل ملحوظ ، كما لو كانت قد ملأت بهواء كثيف •

ومن هذين المثالين يتضح اهتمام التحليل النفسى بدوافع الفنان للخلق ، والحوافز النفسية التى تجد طريقها الى العمل ذاته ، بينما يهتم الاتجاه الجشثالتى بتحليل جزئيات العمل بغرض الوصول الى الكيفية التى يحدث بها العمل اثره المكل على ادراك المتلقى وتنوقه للعمل •

أما الاتجاه الثالث فهو اتجاه التجريبيين ، أو السلوكيين ويعتمد هؤلاء فى تحليلهم لطبيعة الفن على قياس سلوك المتلقى ، سواء كان قارئاً أو مستمعا أو متفرجا ، قياسا رياضيا لمختلف انفعالاته • وأحدث المحاولات التجريبية هى محاولة ثورمان ص. هابر الذى حدد تفسيراً مبدئياً عاما للجماليات ، ووضع نظرية فى الخلق الفنى • ويهتم هذا المنهج بتطبيق تجارب على الجماليات ، وتنقسم هذه التجارب الى اختبارات للموهبة ، والمعادلات الفسيولوجية ، واختبارات التفضيل •

واختبار الموهبة متقدم فى مجال الرسم والموسيقى ، ويستهدف الكشف عن الامكانيات الاساسية فى الفنون النظرية • أما الاختبارات الفسيولوجية فتهم باثر الموسيقى على وظائف أعضاء الجسم • أما اختبارات التفضيل فتهم بدراسة تفضيل المستمع أو المتلقى لنوع معين من الفن ، ومن بين التجارب التى قام بها و.و. بيكفورد هى أنه اختار خمسا وأربعين صورة تتضمن عشر صفات جمالية ، وعرضها على ثمانية عشر محكما مهتمين بميكولوجية الفن • وقد درس بيكفورد بعد ذلك الاستجابات المشتركة ليخرج من هذا أن جوهر الفن يتركز فى تصميم الشكل والواله ، والشعور الذى يدخل فى التكوين ، وإيقاع العمل الفنى •

من هذا يتضح ان كل هذه الاتجاهات النفسية فى النقد تسأل نفس الاسئلة بطرق مختلفة ، وهى أسئلة تدور كلها حول أمور ليست جديدة فى النقد الأدبى والفنى • ولكن الجديد فيها هو طريقة وضع الاسئلة ، وطريقة البحث ، والاجابات التى يصل اليها النقاد •

أمين العيوطى

والميل الكامنة نحو الشذوذ الجنى ، والتلفذ بالآلم • ومن بين النقاد المعاصرين لا نستطيع بحال اغفال هربرت ريد ، وليونل تريلنج ، وكينيث بيرك ، و ١٠١ ريتشاردز الذى تأثر بالسيكولوجية العصابية ، والسلوكية ، والجشثاليتة ، ومنهج التحليل النفسى جميعا ، ولعل كتابه **النقد التطبيقي** يحمل آثار كل هذه الاتجاهات بالاضافة الى ملاحظاته الشخصية •

واتجاه التحليل النفسى يقوم على أساس أن سلوك الانسان لا يمكن تفسيره ، كما اسلفنا ، على أنه نتيجة تداخل حاجات ودوافع واعية ولا واعية ، وأن كل هذه الحاجات والدوافع تنحصر نحو التعبير الرمزى كما فى الاحلام والفنون الجميلة • وقد كان من نظريات هذا الاتجاه أن الفنان يعبر من خلال عمله عن رغباته اللاواعية واحلامه بشكل رمزى متسامى ، حتى جاء ادموند برجلو بفكرة أن الفنان يدافع عن نفسه لاشعوريا ضد رغباته اللاواعية • وقد قام اتباع هذا الاتجاه بتفسير الاعمال الفنية المختلفة عن طريق قراءة السمل الفنى رمزيا والربط بين هذه القراءة وبين مادة السيرة الذاتية للفنان ، ومن خلال هذا القوا كثيرا من الضوء على الغموض الذى يكتنف شخصية الفنان الخالق ومشكلة الخلق الفنى • ويكفى أن نشير الى الاهتمام الذى لقيه هاملت من التحليل النفسى ، والملك لير ، وبودلير ، وادجار آلان بوش • بل ان هناك محاولات لتفسير الموسيقى فى ضوء اللاوعى كما فى محاولات بيروتي وماكس جراف • ولا ننسى محاولة فرويد نفسه أن يحلل أعمال ليوناردو دافنشى بأن يكشف العلاقة بين حلم دافنشى فى طفولته بالعنقاء ، وموت أبيه وارتباطه بأمه ، وتصرفاته مع مساعديه فى الاستديو ، وبين أعماله الفنية •

أما المذهب الجشثالتى فيقوم على أساس تفسير العوامل الادراكية الجمالية التى تحكم رؤية جزئيات العمل الفنى أو سماعه ، وتنظيمها فى رؤية كلية • ولكي نذكر الفرق بين هذا المذهب والمذهب السابق نورد هنا تفسيرين لموضوع واحد وهو النحت عند هنرى مور المثال الانجليزى ، والتفسيران يلخصهما دوجلاس مورجان فى مقاله « علم النفس والفن » والتحليل الاول لفريدريك وايت أحد اتباع مذهب التحليل النفسى :

ان اشكال اجسام مور بدون انسجة أو أجزاء ناعمة ، فهو يخرج أمعاء أجسامه ، مزيلا الأجزاء المجوفة فى الجسم ، تاركا مجرد التكوين العظمى • لقد كان أبوه عاملا فى المناجم • ولهذا يغوص مور فى تجويف الصدر ، الذى هو أرض غذاء الطفل • ولأنه لاشعوريا طفل متوحش ، فهو ينحت فى اللحم ، ويتلمس طريقه داخل أمه بالصورة ، متقهقرا داخل الرحم • ولكن هذا أقل اهتماماته اللاشعورية عمقا • فأكثر رهافة من هذا ، انه يبنى نحته من أجل الخلود • فرسومه وكتاباتة تدلل على هذه الحاجة الى التغلب على الموت • فكل ما هو وقتى ، وناعم ، يتخلص منه • وكل شخصه تقريبا

منهج النقد .. الأيديولوجى

لم تظهر عبارة - المنهج الأيديولوجى - فى قاموسنا النقدى الحديث ، الا حين أطلقها أستاذنا الدكتور محمد مندور على المنهج النقدى الذى اصطنعه فى المرحلة الأخيرة من حياته والذى حدد أسسه ، وبلور عناصره ، وصاغ وظائفه فى كتابه « النقد والنقاد المعاصرون » . وهو منهج ينهض فى رأيه على أنقاض المنهجين القديمين اللذين تصارعا فى ساحات الأدب والفن طوال القرن الماضى ، وأوائل القرن الحاضر ، وهما : المنهج التأثرى ، والمنهج الموضوعى . وكان ظهور هذا المنهج الجديد ثمرة طبيعية من ثمار الفلسفة الاشتراكية ، والفلسفة الوجودية اللتين تسيطران على الجانب الأكبر من الفكر الإنسانى فى عالمنا المعاصر .

ولعل من المفيد أن نذكر هنا ، أن كلمة « الأيديولوجية » التى ينسب إليها هذا المنهج النقدى الجديد ، لم تستخدم دائما فى الكتابات الفلسفية والنظرية - بشكل عام - بمفهوم واحد محدد . فلقد كان « ماركس » يعتبر « الأيديولوجية » مفهوما يتعارض مع الفكر العلمى الصائب ، ويتحدث عن فلسفته أو منهجه الفكرى بوصفه تخطيا « للأيديولوجية الألمانية » وخداعا وزيفها . . ولكن مفهوم هذه الكلمة تطور كثيرا بعد ذلك . وأصبح يشير فى عصرنا - على الأقل فى كتابات الماركسيين - الى « مجموعة الأفكار والمذاهب والنظريات التى تشكل « البناء الفوقى » لكل طبقة من الطبقات فى لحظة معينة من لحظات تطورها » على أن جان

بول سارتر يستخدم هذه الكلمة استخداما خاصا حين يصف وجوديته بأنها « أيديولوجية » ، بينما يتحدث عن الماركسية بوصفها « فلسفة » . ومناطق التفرقة بينهما ، كما حدده فى كتابه « نقد العقل الجذلى » ، « أن الفلسفات تمثل المذاهب الخلاقة العظيمة التى لا يمكن تجاوزها ما دام الزمن التاريخى الذى تعبر عنه لم يتجاوز بعد » وهو قد شهد فيما بين القرن السابع عشر والقرن العشرين ثلاثة عصور فلسفية هى : عصر ديكارت ولوك ، وعصر كانت وهيجل ، وأخيرا عصر ماركس . . وسارتر يتحدث عن « رجل الأيديولوجيا » كشخص أكثر تواضعا من الفيلسوف ؛ كل مهمته « أن يستثمر ما هو سائد ، وأن يقوم بجرده ، ويشيد فيه بعض الأبنية ، وقد يدخل فيه بعض التعديلات الداخلية ، ولكنه لا يزال ينهل من الفكر الحى للاموات العظام » . وهذا هو الحال بالنسبة لوجوديته التى يصفها بأنها « مذهب طفيل يعيش على هامش المعرفة التى عارضها فى البدء ، والتى يحاول اليوم أن يندمج فيها » .

ومهما يكن الأمر ، فإن هذا المفهوم يشير فى استعمالاته الشائعة اليوم ، الى الربط بين الفكر النظرى وأسس الاجتماعى بشكل عام ، وأصوله التطبيقية بشكل خاص فى إطار مرحلة معينة من مراحل التاريخ . ومن ثم فإن الاستخدام الصحيح لهذا المفهوم لا ينبغى أن يلتصق باتجاه فكرى دون غيره ، مادامت الاتجاهات الفكرية كلها تمت جذورها بالضرورة فى باطن التربة الاجتماعية ، وتستمد

● تطور مفهوم الأيديولوجيا حتى أصبح يشير في عصرنا - على الأقل في كتابات الماركسيين - الى مجموعة الافكار والمذاهب والنظريات التي تشكل « البناء الفوقي » لكل طبقة من الطبقات في لحظة معينها من لحظات تطورها .

● ان الفلسفة التي يؤمن بها المنهج الايديولوجي لا ترد نشأة الجمال الى طبيعة خاصة لدى الانسان وتترك امر تطورها لظروف حياته وتربيته ، بل هي تلج على ان بزوغ الحسن الجمالي قد تم خلال عملية التطور وخلال عملية الوجود الاجتماعي .

● المنهج الايديولوجي يعتد انه من المستحيل ان يحيا الانسان في مجتمع ويكون في نفس الوقت مستقلا بذاته عنه ، ودرجة هذا الاستقلال لا تتوقف على علو النبوة والحماسة البالغة في الحديث عن الحرية الفردية ، ولكنها تعتمد على القوى الاجتماعية التي ينتمى اليها الفنان .

امير اسكندر

في عام ١٩٥٦ كتب « ت. س. اليوت » مقالا بعنوان « حدود النقد » قال فيه : « لست أدري اليس ما يبدو على النقد الحديث من ضعف راجعا الى عدم وضوح هدفه والفائدة التي تعود من ورائه وعلى من تعود ؟ فقد يضع كل ناقد نصب عينيه هدفا محددا وينكب على مهمة لا تحتاج الى تبرير، ومع ذلك يضل النقد طريقه ويفقد هدفه » . وكان اليوت يرمى من مقاله الى أن يمنع النقد الأدبي - كما يريد أن يفعل الذين يهاجمون المنهج الايديولوجي اليوم - من أن يمد ناظره أبعد من العمل الأدبي الذي يتناوله . الى البحث عن الأصول . الى الكشف عن الدلالات الاجتماعية . الى تحليل العلاقة بينه وبين المصرا الذي نشأ فيه . الخ . وهي أمور لاعلاقة لها - كما يقول - بفهم الشعر كشعر أو الاستمتاع به . فالعلم بسيرة « ووردزورث » لازم لفهم « ووردزورث » شخصا ، ولكن لا ضرورة له - فيما يرى - لفهم شعره . وهكذا الحال بالنسبة لكل الأعمال الأدبية والفنية . ولكن كاتبا أمريكيا هو « روبرت لانجوم » رد عليه بمقال بعنوان « وظيفة النقد مرة أخرى » قائلا : « كيف يمكن أن يفسر أي شيء إلا بشيء آخر ؟ » لست أدري ما اذا كان هناك شيء اسمه الشعر البحث ، ولكن ما أنا واثق منه أن ليس ثمة شيء اسمه النقد البحث ، وذلك لأن وظيفة الناقد هي أن يترجم من أسلوب من أساليب التعبير الى أسلوب آخر ، وأن يحلل ، والتحليل هو تطبيق نظريات على شيء ما . من

غذاءها ونماءها من العصارات الطبيعية المتعددة . بيد ان البعض يفهم « الايديولوجية » بمعنى « العقائدية » ، وهو فهم قاصر ، لأنه لا يضم كل أبعاد ذلك المفهوم . فالعقائدية تعني مجرد الارتباط بعقيدة معينة - ولعلها تشير في الكتابات اليومية الجارية الى العقيدة الاشتراكية بالذات - بينما يتسع مفهوم الايديولوجية لأكثر من ذلك لأنه يقوم في الواقع بمثابة الاطار الفكري الذي تندرج بداخله كافة العقائد والافكار والمذاهب لكل طبقة من الطبقات .

وقد يكون من الطبيعي بعد ذلك ، أن لا تقتصر كلمة الايديولوجية على وصف منهج معين في النقد الأدبي أو الفني . لأن كل منهج نقدي في الأدب والفن هو منهج أيديولوجي طبقا للمعنى الذي نعتقد أنه يشكل محتوى ذلك المنهج . فلماذا نقول أن المنهج الذي يربط بين الأدب والمجتمع أو بين الفن والحياة - كما يقال في أغلب الأحيان - هو وحده المنهج الايديولوجي . . . بينما لا نصف بهذا الوصف سائر المناهج النقدية الأخرى ؟ فطالما أن الفكر مرتبط دائما بالمجتمع فكل فكرة مهما كانت طبيعتها « فكرة أيديولوجية » بالضرورة . ينطبق هذا على منهج « ت. س. اليوت » بنفس القدر الذي ينطبق به على منهج « لوكاش » أو « أراجون » أو « فيشر » أو « جان بول سارتر » . المهم هو : عن أية أيديولوجية في المجتمع يعبر هذا المنهج النقدي أو ذاك ؟

العمل الفني بقوانينه الداخلية الخالصة هو العامل الوحيد في الحكم عليه بالجمال أو بالقيح . ومن ثم تصبح الزخارف الفنية الخالصة ، وتصميمات الارابيسك مثلا هي قمة الجمال الفني . والواقع أن هذه الشكيلة الجمالية ليست الا انعكاسا لشكلية المذهب الكانتى كله سواء فى نظرتة الى الوجود أو المعرفة أو القيم .

ولا ريب فى أن « كانت » حين فصل بين « الجميل » و « المفيد » ، وفرق بين « الشكل » و « المضمون » قد أعطى المقدمات الفلسفية لمدرسة « الفن لعب » من جانب ، كما مهد السبيل من الجانب الآخر لقيام مدرسة « الفن للفن » . فلقد تبنى « شلر » مقدمات « كانت » فى أن الجمال الحقيقى الحر هو ما خلا من النفع ، وذهب بها الى نتائجها المنطقية ، وهى أن العمل الفني يصبح بالضرورة لونا من النشاط التلقائى الخالى من الغرض . ومن ثم وحد بين لذة الجمال ولذة اللعب . وجاء بعده « سبنسر » فارتضى هذه النظرية وحاول أن يعمقها فربطها بفكرة التطور ، وبدأ « سبنسر » بالتحدث عن وظيفة اللعب فى تطور الكائنات الحية وقال أن الحيوانات التى تنعم « لحسن تغذيتها » بفيض من النشاط العصبى لا بد وأن تشعر بالحاجة الى انفاق هذا الفيض فتلعب . فمتى بقى العضو فى حالة الراحة لمدة طويلة صار اشبه بعمود كهربائى مشحون بطاقة كهربائية متزايدة تتطلب أن تنفق بالعمل . وضرب لذلك امثلة بالفار الذى يقرض أشياء لا يمكن أن تغذيه اعمالا لنشاط أسنانه ، وبالنهر الذى يشعر رغم الحياة التى وفرناها له برغبة ملحة فى اعمال مخالفة . ومؤدى ذلك أن كل عضو من الأعضاء يجد فى نشاطه متعة ولذة ، ولو كان هذا النشاط غير مقترن بأية فائدة . وشبيه بهذا وضع اللعب عند الانسان . فاذا كان الفن يحدث لنا لذة ومتعة فلأنه انفاق للفائض من قوانا المدخرة . وما يميز اللذة الفنية عنده هى أنها غير مرتبطة بالوظائف الحيوية وأنها لا تهيب لنا أية منفعة محددة . ولم يقتصر الأمر على « شلر » ولا « سبنسر » ، بل تعداهما الى « ديركايم » العالم الأنثروبولوجى ، وزعيم مدرسة الاجتماع الفرنسية ، فلقد جارى « ديركايم » أفكار سبنسر ، وقال مثله « ان الفن يستجيب لحاجتنا الى بلل طاقتنا دون غرض . والمجرد اللذة التى يجلبها البذل » .

ومن نفس المقدمات الكانتية انبثقت الصياغة الفكرية لمذهب « الفن للفن » فالعمل الفني عند « هربارت » وهو من اكبر فلاسفة الاستطيقا الشكلية ينقسم الى قسمين : « محتوى » قد تكون له قيمة منطقية أو نفسية أو من أى لون آخر ، و « صورة » هى بمثابة تطبيق للمفاهيم الاستطيقية الجوهرية ، ولكى يكشف الانسان عن الشيء ذى الجمال أو القبح الموضوعى يجب عليه أن يتجرد من كل حكم يتصل بالمحتوى . فالمحتوى متغير ونسبى . أما الصورة فمطلقة ، وحررة . ويعتبر « تيوفيل جوتييه » اماما من أئمة مدرسة الفن للفن وبعض المؤرخين يعتبره صاحب عبارة « الفن للفن » كان جوتييه يقول : « ان حبى للأشياء والناس يتناسب عكسيا

حسن حظنا أن اليوت نفسه لم يحبس نفسه فى الحدود التى رسمها للنقد الأدبى . فقد كان نقده دائما مرتبطا بموقف اجتماعى ودينى ، وقد كتب عن هذه الأمور جميعا وبين ما بينها من ترابط . . . »

ولا شك أن الإلحاح على هذه النقطة له ما يبرره فى المناخ العام الذى يسود حركتنا النقدية المعاصرة . فما أكثر ما يتهم هذا « المنهج الايديولوجى » بأنه المنهج الذى يختبر العمل الأدبى أو الفنى « من الخارج » ، ولا يرى فيه الا مضمونه الفكرى ودلالته السياسية ضاربا عرض الحائط بالقيم الجمالية التى يتضمنها ذلك العمل . وما أكثر ما تلصق به النزعة « التأويلية » التى يقال أنها تسقط على العمل الفني أفكار الناقد ، وتقيسه بمقياس اللحظة الاجتماعية الراهنة ، وتركز على تحليل عناصره ، وامتحانها بمعايير غير أدبية وغير فنية . وهى تهم ودواعى باطلة ، أقل ما توصف به أنها لا تدرك الأبعاد الحقيقية لهذا المنهج - بصرف النظر عن بعض تطبيقاته التى يمكن أن تكون خاطئة أو غير دقيقة - بوصفه أكثر المناهج النقدية المعاصرة شمولا ، وأعمقها نفادا الى جهر الأعمال الأدبية والفنية .

الأسس الفلسفية للفكر الايديولوجى

ولعل التعرض للأسس الفلسفية والجمالية التى يقوم عليها هذا المنهج النقدى هى أصوب الطرق وأقصرها فى نفس الوقت ، للتدليل على أن هذا المنهج هو الذى يؤمن بوحدة الشكل والمحتوى ، وبالقيم الجمالية بمفهومها العلمى السليم ، وبالقاعدة الحقيقية التى يقوم بها العمل الأدبى والفنى فى الإطار الاجتماعى الذى يتحرك بداخله .

حدد « كانت » فى كتابه « نقد الحكم » الجمال بأنه « الشكل الخالى من الغرض » ، والجميل بأنه ذلك الذى يكون « منتميا بالضرورة ، وبصورة كلية شاملة دون مفهوم » والمتعة التى تصاحب ادراك الجميل بانها المتعة التى تكون « مبتوتة الصلة بأية فائدة مهما كانت » . ثم تقدم على أساس هذه المقاييس فميز بين نوعين من الجمال : « جمال حر » ، و « جمال تابع » ويكون الجمال تابعا اذا كان الشيء الجميل يشير الى غرض خاص . ويكون حرا اذا كان منتميا للغرض . وضرب لذلك مثلا بالزهرة . فالزهرة شئ يتحقق فيه الجمال الطبيعى الحر ، مادمتنا لا نعلم شيئا عن طبيعتها ، ولكن الأمر يختلف بالطبع بالنسبة لعالم النبات . فبينما لا يملك من لا علاقة له بشئون النبات الا أن يرى فى الزهرة مثلا للجمال المنزه عن الغرض ، فان المتخصص فى علوم النبات يستطيع أن يدرك جمال الزهرة من حيث هو جمال حر ، ومن حيث هو جمال تابع .

ومؤدى هذا كله ، أن « كانت » وهو أول فيلسوف فى العصر الحديث حاول أن يرسى قواعد فلسفة جمالية محددة ، قد فصل فصلا أبديا بين الشكل والمحتوى . وألح على أن شكل

شئ ما يمكن أن يفدونه من فائدة « ١ » .

ولقد ألح جوتييه على أن الشعر لا يحاول البرهنة على شيء . بل هو أيضا لا يحاول أن يقول شيئا . ذلك لأن الجمال في القصيدة كما يراه انما يتحدد على أساس موسيقاها وإيقاعها . والنتيجة المباشرة التي تترتب على هذه الأقوال جميعا ليست سوى ربط الفن ربطا أساسيا بمبدأ اللعب الذي لا يدع مجالا لاضافة أى هدف مقيد اليه . ومن ثم عزله عن الواقع الاجتماعى الذى ظهر فيه ، وسلبه كل دور وظيفى يمكن أن يقوم به ، فلا يصبح بعد ذلك إلا زخارف لفظية أو لونية أو نغمية لا دلالة لها .

ولم يكن هذا الاتجاه الذى ظهر فى القرن التاسع عشر، وما زال يعيش فى أثواب مختلفة فى عصرنا هذا الا تطبيقا أميناً لفلسفة كانت الجمالية . تلك الفلسفة التى لم تكن بدورها الا انعكاساً لمذهب المثالى فى الوجود والمعرفة . . . لتقسيمه الشئ الى « ظاهر » نعرفه ، و « شئ » فى ذاته « لا سبيل لنا الى عرفانه . . . لقوله بأن الفكر يتضمن بذاته شروط المعرفة ، لاعتقاده أن الأشياء تدور حول الفكر - ولا يدور الفكر حولها - ، كما تدور الكواكب حول الشمس . لتصبح موضوعات للأدراك والمعرفة . . والنتيجة التى نستخلصها من هذه المدارس كلها هي : ١ - القول بالطبيعة الذاتية للجمال . ٢ - الفصل ما بين الشكل والمحتوى . ٣ - الفصل ما بين الجميل والمفيد .

ما هي وجهة النظر المقابلة ؟ على أى أسس جمالية يستند ما يعرف اليوم باسم المنهج الأيديولوجى فى النقد ؟ وهل صحيح أنه لا يرى فى العمل الأدبى أو الفنى الا محتواه الاجتماعى أو السياسى فحسب ؟ ومن أين تنبثق دعواه بأن للعمل الأدبى والفنى فعال فى إطاره بقدر ما هو منفعل به ؟

الأسس الجمالية للنقد الأيديولوجى :

ولا نحسبنا بحاجة فى هذا الصدد الى التعرض للمبادئ الفكرية العامة التى تستند اليها هذه الأسس الجمالية ، فنقول مثلا أن هذا المنهج يفترض سلفاً أن الوجود فى حركة، وأن التناقض هو لب هذا الوجود فى مظاهره المختلفة ، وأن التحول من الكم الى الكيف هو قانون أساسى من قوانين هذا التناقض . . فتلك مقدمات لا تدخل مباشرة فى صميم ما نهدف إليه من هذه الكلمات .

كما لا نغفل أننا بحاجة أيضا الى أن نعيد القول فى الصلة بين الأدب والمجتمع أو الفن والحياة . فلا شك أن هذه العلاقة الحميمة بينهما لم تعد موضع انكار من أحد على الأقل من الناحية الظاهرية . ولقد تكفلت دراسات كثيرة وهامة لا بتأكيد هذه الصلة على أسس فلسفية أو فكرية عامة فحسب ، بل وخلال دراسات اجتماعية واثربولوجية على درجة كبيرة من الشمول والعمق . فذكر منها دراسة « بوتشر » عن نشأة الشعر من إيقاعات العمل ، ودراسة « كودويل » فى استقصاء منابع الشعو فى العواطف القبلية ، وفى الوهم

البوردجوازى حول الحرية الفردية . ودراسة « جورج تومسون » عن نشأة التراجيديا الأغريقية خلال العبادات والطقوس والشعائر القديمة ، وفى إطار نظام ديموقراطى محدد ظهرت فى إطاره عبقرية « ايسكيلوس » . والدراسات الكثيرة التى قام بها عديد من علماء الأنتروبولوجيا حول دور « السحر » فى ظهور الفن . . وغيرها من الدراسات القيمة التى تستهدف بالمنهج العلمى فى الدراسة والبحث ولا تلقى الأحكام بغير سند من الوقائع المادية المعاصرة أو الوقائع التاريخية الغابرة . .

ان ما نريد أن نؤكد فى هذا المجال بشكل محدد هو أولا أن الجمال يصطبغ بصيغة نسبية لا مطلقة ، موضوعية لا ذاتية ، وهذه النسبية والموضوعية تدور فى أطارات تاريخية معينة . وما نريد أن نؤكد ثانيا هو أن الفن - وهو أوسع من محيط الجمال لأنه يتضمن الطبيعة والحياة معا - منفعل وفعال فى المجتمع بمعنى أنه اذا كان يمثل انعكاسا عن أوضاع اجتماعية وتاريخية معينة فهو يؤثر فى هذه الأوضاع نفسها ، وأن العلاقة بينهما ليست على أى حال علاقة ميكانيكية مثل علاقة الصورة بالمرآة . وما نريد أن نؤكد ثالثا هو أنه من خلال مفهومات هذا المنهج وحدها يجد الشكل والمحتوى وحدتهما الأساسية . فليست القضية اذن قضية داخل وخارج . . محتوى فى جانب وشكل فى جانب آخر . . وانما القضية هي قضية العمل الفنى ككل ومن حيث هو ازدهار أعلى لشخصية انسانية تعيش فى ظل لحظة تاريخية واجتماعية معينة .

عندما أراد « بليخانوف » أن يتحدث عن « الحس الجمالى » لجأ الى « دارون » وكتابه « أصل الأنواع » . فماذا قال صاحب أصل الأنواع ؟ لقد أكد أن الحس الجمالى ليس قاصرا على الانسان وحده . بل تشاوبه بعض أنواع الحيوانات الدنيا فى الأحساس بالمتعة من نفس الألوان ، ومن نفس الأشكال ، ومن نفس الأصوات . ولكن « دارون » عالم البيولوجيا لم يستطع أن يعلل ذلك الاجساس . ولكنه أورد فى هذا الشأن بعض الملاحظات الهامة ربما كانت أهمها ملاحظتان :

١ - ليس فى العقل البشرى طبيعة خاصة لتذوق الجميل ، لأن هذا التذوق يختلف اختلافا فى الاجناس البشرية المتعددة ، وهو لا يتشابه حتى فى الأمم التى تنحدر من جنس واحد ، وقد يمكن القول استنادا الى الزينات القبيحة ، والموسيقى التى لا تقل عنها قبحا ، والتى تخلب لب أكثر البدائيين أن الملكة أو القديزة الجمالية لديهم لم تبلغ فى تطورها الحد الذى بلغته لدى حيوانات معينة ، وعند الطيور على سبيل المثال .

٢ - عند المتمدنين ، ترتبط مثل هذه الاحساسات الجمالية ارتباطا صميما ، بسياق من الأفكار المعقدة .

وينتج عن ملاحظة « دارون » الأولى أنه يقول بنسبية

الحس الجمالى ، وعن الملاحظة الثانية أنه يربط بين الجمال والطور الاجتماعى . ومعنى ذلك أن البحث فى أصل الحس الجمالى قد خرج من نطاق البيولوجيا الى ميدان علم الاجتماع

ولكن هل من الحق أن الاحساسات الجمالية عند المتدينين فقط ترتبط بالأفكار المعقدة ؟ ان بليخانوف يجيب بالنفى . ثم يمضى فى ايراد الأمثلة المتعلقة ببعض القبائل الأفريقية ليدل على أن المشاعر الجمالية عند الانسان البدائى ليست « مرتبطة » فحسب بأفكار معقدة ، بل هى يمكن أحيانا أن تنشأ تحت التأثير الخالص لمثل هذه الأفكار . وهذه الأفكار المعقدة تتحدد وتتشكل فى التحليل النهائى تبعا لحالة القوى المنتجة فى مجتمع معين ، وطبقا لاقتصادياته . ولقد أورد بليخانوف بعد ذلك رأيا لدارون مؤداه أن المفاهيم الاخلاقية عند الناس - شأنها شأن مشاعرهم واذواقهم الجمالية - ليست مطلقة وإنما تتغير بتغير الظروف التى يعيشون فيها ، وأن الناس ، وكثيرا من الحيوانات لديهم حس بالجميل أو بالأحرى لديهم القدرة على تذوق نوع خاص من المتعة التى تسميها « جمالية » بتأثير أشياء وظواهر معينة . وهذه الأشياء والظواهر فى رأى بليخانوف تتوقف على الظروف التى نشأوا فيها وعاشوا وعملوا . أن طبيعة الانسان النفسية هى التى جعلت من الممكن أن تكون له مشاعر ومفاهيم جمالية . وأما الظروف التى يحيا فيها فهى التى تحدد الطريق الذى تسلكه هذه الممكنات حتى تتحول الى واقع ، وهى التى تكشف لنا لماذا تصبح لانسان اجتماعى معين - أو بالأحرى لمجتمع معين أو شعب أو طبقة بالذات - ميولا واذواقا ومفاهيم بعينها دون سواها .

ولكن « لوفيفر » يرى أن بليخانوف قد اخطأ حين خلط بين أصل النشاط الجمالى عند البدائيين وبين نظيره عند الأطفال ، كما اخطأ حين خلط بين جوهر النشاط الجمالى فى المجتمعات المتطورة وبين مثيله عند الباقين . وهذا الخلط هو الذى أدى به الى تلك النتيجة . ان الحاجة الجمالية والنشاط الفنى عند لوفيفر لهما متبهما فى ذلك التيار العميق الجوهرى للنمو الانسانى ، ان الحس الجمالى - أو مجموعة الدلالات الجمالية - تتصل تاريخيا بالحس الطبيعى . ان الحاسة التى لم تكن فى البدء سوى وسيلة بيولوجية قد اكتسبت عن طريق العمل ، عن طريق الانتاج المادى ، المحتوى الاسمى والأخصب والأعقد حتى أصبحت قادرة على ادراك أشكال وانماط وتراكيب لا تسئل فى نطاق المعطيات الحسية المباشرة .

ومل ثمة اختلاف بين الرايين ؟ نعم . ان الفلسفة التى يؤمن بها المنهج الايديولوجى لا ترد نشأة الجمال الى طبيعة خاصة لدى الانسان وتترك أمر تطورها لظروف حياته وتربيته . بل هى تلج على أن بزوغ الحس الجمالى قد تم خلال عملية التطور . خلال عملية الوجود الاجتماعى . عندما فاضت الحواس بمحتواها الفنى . ومعنى ذلك ان الحس الجمالى يستعيد هنا جدليته . انه ليس عنصرا ثابتا أو طبيعة خاصة . انه نى المقام الأول « عملية » ترتبط بالخمسة ،

وبالعالم الخارجى ، بعنصر العمل وبألعمل الاجتماعى ، بعملية جزئية صغيرة تنمو خلال عملية نمو الوجود الانسانى الاكبر والأشمل .

وهذا بدوره يقودنا الى طبيعة الجمال نفسه . فهل الحس الجمالى هو الذى يحدد الجمال أم أن الجمال هو الذى يحدد الحس الجمالى ؟ وليس هذا السؤال الذى يلقي فى ميدان الفلسفة الجمالية الا صورة أخرى من السؤال الذى يلقي فى مجال الفلسفة بشكل عام : هل وعى الناس هو الذى يحدد وجودهم أم أن وجودهم هو الذى يحدد وعيهم ؟ . ولقد أجاب « هارگس » فى مقدمته الشهيرة لنقد الاقتصاد السياسى على هذا السؤال قائلا : ان اسلوب انتاج الوسائل المادية للوجود هو الذى يضع الشروط لعملية الحياة الاجتماعية والسياسية والعقلية بأكملها . فليس وعى الناس هو الذى يحدد وجودهم ، بل على الضد من ذلك ، وجودهم الاجتماعى هو الذى يحدد وعيهم . ونفس الإجابة يمكن أن تقال فى الرد على السؤال الجمالى : الجمال هو الذى يحدد الحس الجمالى ، وليس الحس الجمالى هو الذى يحدد الجمال . ولكن هذا لا يعنى ان كلا العاملين منفصلين أو أن أحدهما نتيجة عن الآخر . فالواقع أن ثمة علاقة جدلية بين الاثنين . فمئذ انبثق الحس الجمالى وهو يطور تصوره عن الجمال وبالتالى يطور من جوهره نفسه . فالوعى أيضا يمكن أن يؤثر فى الوجود الذى انبثق عنه . بل هو يستطيع أحيانا أن يقوده فى ظل ظروف تاريخية محددة .

موضوعية المنهج الايديولوجى

والى أى شىء نخلص من هذه الأقوال ؟ ان الجمال عند اصحاب هذا المنهج موضوعى بنفس القدر الذى هو به اجتماعى . ومعنى ذلك أنه نسبى ، ولكن نسبته لا تنتهى الى الذات المفردة بل ترتد اصولها الى طبيعة كل عصر ، وحركة التاريخ . . . وصيرورته .

واذا كانت هذه الفلسفة الجمالية قد ردت للجمال طبيعته الموضوعية فهى أيضا قد أعادت للشكل محتواه الذى جرده معه « كانت » . ولقد كان هيجل قد رفض شكليته « كانت » سواء فى نظريته الى الوجود أو فى فكرته عن الجمال . وشجب مفهوم كانت عن « الوجود الظاهرى » ، و « الوجود فى ذاته » . واعتبر الوجود كلا واحدا متطورا ، واهتم بالعسالى شطرى الجمال واعتبرهما كلا واحدا متطورا كذلك . ولكن خطيئة هيجل لكبرى هى أنه اعتبر حركة الوجود الجدلية وتطوره مظهرا من مظاهر الفكرة أو « الروح المطلقة » التى يفترضها « هيجل » وراء الوجود أو على الأصح يعتبر الوجود تجسدا لها . ومن ثم ، عندما انداحت هذه التهويمات الصوفية من منهج هيجل وتحددت معالم المنهج المثل على أسس واقعية كان معنى ذلك ان الشكل الذى كان مظهرا لتجسد فيه الروح المطلقة قد أصبح المظهر الذى يتجسد فيه الواقع الخارجى والعالم المادى ، وإذا كانت هذه الفلسفة الجديدة تقول بأسبقية المادة على الفكر أو الوجود على الوعى كان معنى ذلك تأكيد اسبقية المحتوى على الشكل من جانب ، وتأكيد وحدتهما الجدلية من جانب آخر .

وأذا لم يكن الجمال مجرد شكل فارغ من الدلالة والمعنى، بل هو أساسا « معنى » يتخذ له صورة خاصة ، ودلالة تبحث عن نسيج بعينه .. فهل صحيح إذن أن الفن يقف على الطرف المناقض للمنفعة ؟

الواقع ان القول بان النشاط الفنى هو مجرد وسيلة لتصريف الطاقة الزائدة يكشف عن خاصية أساسية من خواص الفكر المثالى وهى عزل الظاهرة عن واقعها . لان مغزى هذا القول هو أن الفن مجرد نشاط ذاتى عشوائى يقوم به الفرد من أجل نفسه ويخضع فى القيام به لآلية بيولوجية صارمة . والفلسفة التى تقول بان وجود الناس الاجتماعى هو الذى يحدد وعيهم تذهب فى هذا القول الى نتائج المنطقية وتؤكد أن الفن من حيث هو شكل من اشكال الوعي الاجتماعى ، فهو ينبع من الوجود الاجتماعى مستهدفا غرضا اجتماعيا . ومن ثم كان الفن يتضمن دائما موقفا من الواقع الخارجى . بيد أن الفلسفات المثالية تغفل دائما هذا الموقف عن وعى أو عن غير وعى . وهذا الاغفال يؤدى بها الى النظريات المختلفة التى تجد تعبيرها الأكمل فى الصياغة القائلة بالفن للفن . أما الفلسفة التى تؤمن باجتماعية الفن وتعتبره متضمنا بالضرورة موقفا ما من الحياة والمجتمع فهى تضع فى مقابل نظريات الفن للفن بكل صورها وأشكالها نظريتها الخاصة بالفن المنحاز . تلك النظرية التى يفضى اليها افضاء منطقيا تحليلها المنهجى لعلاقة الفن بالواقع من حيث هو شكل من اشكال الأيديولوجية التى تقوم على قاعدة ثنائية مبنية فى كل مجتمع من المجتمعات . وكما قال « ارنست فيشر » فى مقاله القيم عن « مشكلة الواقع فى الفن الحديث » : « لا يكتفى الفن بأن يعكس الواقع ، فهو ينحاز من أجل شيء ما أو ضده . ان مرآة الفن ليست باردة الحياة ولا جامدة . ولا يمكن أن يكون للفن الموضوعية التى يتصف بها جهاز علمى ، لأنه لا يكتفى بالمراقبة ، انه يشارك ، وبدون هذه المشاركة ذات الحدة العاطفية لا يوجد فن » .

الأدب وقضايا العصر

فأين نضع الانسان إذن ؟ أين تلك القيمة المطلقة التى طالما تحدث عنها أصحاب المناهج الشكلية فى الفن ؟ سيقول « سارتر » : « اننا نؤكد عاليا ، ونحن أبعد ما نكون عن النسبية ، ان الانسان مطلق . لكنه مطلق فى ساعته . فى بيئته . على أرضه . ان ما هو مطلق ، ان ما لا تستطيع الف سنة من التاريخ أن تدمره ، هو « هذا » القرار الذى ماله من بديل أو من شبيه ، الذى يتخذه الانسان فى هذه اللحظة فيما يتعلق بظروفه . » . فإذا قيل له أليست هذه هى المرحلية بعينها حتى ولو تزيت بثوب مطلق ؟ قال : « اننا لا نخلد بالركض وراء الخلود ، فنحن لن نصبح مطلقين . لاننا عكسنا فى كتاباتنا بعض المبادئ المجردة ، الفسارغة والباطلة بما فيه الكفاية لنتنقل من قرن لآخر ، بل لاننا حاربنا بتفان فى عصرنا . ولاننا احببناه بتفان ، وقبلنا أن نفنى كلياً معه » .

ولمع ذلك ، فإن ناقدنا انجليزيا مثل « جيتلين سبندر » ، يجيب على مجلة انجليزية تسأله عن رأيه فى « العلاقة بين الأدب والقضايا الحيوية للعصر » قائلا : « لا زلت أشعر أن الكاتب لا يكون أكثر معاصرة اذا ما انغمس فى الصراعات الاجتماعية المعاصرة . على العكس ، فان هذه الصراعات قد تبدو فى المدى الطويل هى الأشياء التى صرفته عن الحقيقة الأكثر جوهرية والأكثر دلالة بالنسبة لعصره ، وبالطبع بالنسبة لسائر العصور » .

ولكن « سبندر » لم يقل لنا ما عساها تكون هذه الحقيقة الأكثر جوهرية والأكثر دلالة من الصراعات الاجتماعية ، تطبع بطابعها . قسما كبيرا أيضا من جيل اكتفى بأن أحال الكاتب على « ضميره الخاص » ، وأشار عليه بأن يتعامل مع الواقع الذى يعرفه عنه أكثر من غيره . وتركنا نستخلص من كلماته أن تلك « الحقيقة الأكثر جوهرية » هى عند الكاتب الذى نبذ الصراع الاجتماعى ، شرائح الحياة المقددة من جفاف العزلة ، والأحاساس والمشاعر التى انقطعت صلاتها بتيارات الحركة العارمة التى يتدفق بها العالم من حوله .

والغريب أن هذه السلبية الكاملة إزاء الصراعات الاجتماعية ، تطبع بطابعها قسما كبيرا أيضا من جيل الشباب فى الغرب . ومنذ نهاية الحرب العالمية الثانية واتجاهات اليأس والعبث والشك والحيرة تظفر على سطح الحياة الأدبية والفنية بشكل لافت للنظر ودافع الى التأمل العميق . ولعل الكتاب الذى أصدره مجموعة من الكتاب الانجليز الشباب بعنوان « اعلان » ويضم مجموعة من مقالاتهم يؤكد هذه المعانى خير تأكيد قال « كولن وولسن » لقد شهدنا ما كفانا من هذه الانسانية وتقدمها العلمى . انهما لم يجلبا لنا شيئا .. سوى العزلة التى تحيا فيها الجماهير ، والفشل والاحباط ، والحروب التى تتفجر بشكل دورى .. » . وقال كاتب آخر اسمه « بل هو بكنس » : « ان أسباب هذا الضنى والنفاد والتهاافت الذى نعاينه موجود ومفصل فى أوشيف السبعينات الخمسين الماضية « القومية ، الشيوعية ، الاشتراكية ، النازية ، الفوضوية ، وذلك التفكير التلغيفى الذى يقول لنا أن السعادة الانسانية تمثل هدفا ملائما نسعى اليه .. » . وقال كاتب ثالث اسمه « ستورث هولرويد » : « ان تلك الثقافة العلمية الانسانية التى سادت أوروبا فى القرون الثلاثة الماضية ، قد نفثت فى كل فرع من فروع الفكر سمومها .. » .

ماذا تعنى هذه الكلمات ؟ انها بلا شك تكشف عن عجز كامل إزاء التناقضات الاجتماعية التى تطحن العصر . انها نفوس لا تتغنى الا بالشك . لا تعرف أن الخير مستحيل إذا لم نتقدم لأدانة الشر . وأن الخير مستحيل أيضا اذا كنا لا نرى فيما حولنا سوى الشر . انهم يفقدون القدرة على فهم العالم الذى يحيط بهم ، وفهم الانسان الحقيقى الذى يكافح ، ويعانى ، وقد ينهزم ، ولكنه لا يفقد أبدا القدرة على مواصلة الصراع من أجل النصر . والنتيجة .. كما رأينا ، العبث واليأس والحيرة والشك . وزعم الشعور الواهم بأنهم فوق التناقضات ، وفوق الصراعات ، وفوق الطبقات ،

تطويعهم هذه التناقضات ، وتطحنهم ، وتزيد نفوسهم الممزقة
.. تمزيقا ..

والمنهج الأيديولوجي يعتقد أنه من المستحيل أن يحيا
الإنسان في مجتمع ويكون في نفس الوقت مستقلا بذاته
عنه . ودرجة هذا الاستقلال لا تتوقف على علو النبرة ،
والحماسة البالغة ، في الحديث عن الحرية الفردية . ولكنها
تتمدد في تحليلها الأخير ، على القوى الاجتماعية التي ينتمى
إليها الفنان والتي يرتبط بايديولوجيتها بوعي أو بغير وعي .
والسؤال دائما هو : حرية الفنان بازاء أى شيء ؟ وبمعنى
آخر : ما الذي يريد الفنان أن يتحرر منه ؟ ان الصيغة
السهلة المبسطة للإجابة على هذا السؤال هي التحرر من كل
ضغط أو إملاء أو إكراه لضميره الذاتي . ولكن ربما كانت
هذه الإجابة لا تقل في الوهم عن فكرة الصعود فوق الطبقات
والصراعات الاجتماعية جميعا . فطالب أن الفنان في مجتمع
لمستحيل عليه أن يقف على خط الاستواء الوهمي بين القوى
المتصارعة . ومن الخير له أن يفهم ذلك . ومن الخير له ،
أبعد من هذا ، أن يدرك أن الاستقلال الحقيقي لا يكون
بالتحرر من سلطات الكبت فحسب ، بل وأيضا من سطوة
الرأسمال ، ومن الحرفية والمهنية الضيقة ، ومن الفردية
الفوضوية . فسلطات الرقابة يمكن أن ترفع بقرار من
الدولة . ان أمرها بسيط وواضح للكل . ولكن ما هو بحاجة
إلى مزيد من التوضيح والكشف هو التحرر من تلك الفردية
البورجوازية . ولا سبيل إليه الا بتحرير « عقلية الكاتب »
نفسها . وهو لن يكون حرا في خاتمة المطاف الا بفهم القوانين
التي تحكم الحياة ، بفهم طبيعة العملية التاريخية ومسارها ،
وبالوقوف عندما يدعو داعي العقل والقلب إلى جانب القوى
المتقدمة في كفاحها الانساني النبيل من أجل السعادة ،
وبتحقيق الأمل في عالم أكثر كمالا وعدلا .

ولطالما وجهت الاتهامات إلى هذا المنهج من هذه الزاوية
بالبذات . ولطالما قيل أن هذه الكلمات لا تعنى سوى الضغط
والإكراه والأملاء ولوى عنق الفنان ودفعه دفعا إلى أن يكون
مجرد داعية أجوف لأفكار سياسية . انهم يقولون دع القارئ
يختار ما يريد . أتركه لضميره وحده . الأدب أو الفن الذي
يتجاوب مع الجماهير هو وحده الذي يعيش . وهي أقوال
تنسى وظيفة الأدب والفن في تعليم الجماهير ، ورفع مستواها
الفكري والعاطفي ، وتوجيه اهتمامها نحو الأنفع والارفع .
انها باختصار تنسى أن الكاتب والفنان قائد فكري وموجه
عاطفي لوطنه وشعبه . ثم هي تحاول تصوير القضية كما
لأ كانت « الزاما » من الخارج ، وتسميها « دوجماتيقيا » ،
ولرضا لفكرة أو مذهب أو اتجاه ، وتنسى أن هذا المنهج
يؤمن ايمانا عميقا بالالتزام الواعي ، والفهم المستبصر ،
والتوضيح والكشف والحوار الفكري قبل كل شيء .

الفنان حر . حسن ! ولكنه مسئول أيضا ! ان هاتين
الفكرتين متضادتان . لا وجود لاحدهما الا بوجود الأخرى .
ولن تكون هناك أبدا « حرية الأبداع » ان لم تقم إلى جانبها
بالضرورة « مسئولية الأبداع » .
ولا حاجة بنا إلى القول ، أن المنهج الأيديولوجي لا يفترض

أسلوبا وأحدا في التعبير الأدبي والفني . فالشراء والتنوع
والحصوبة التي كشفت عنها الأعمال الأدبية والفنية التي
تستلهم مفهوم الواقعية الاشتراكية ، خير دليل على أن
هذه الواقعية ليست أسلوبا محددا في التعبير ولكنها منهج
واسع الأفق ورحب . فالمنهج يعنى الوحدة ، والأسلوب يفيد
التنوع والتعدد في أشكال الفن . واذا قلنا أن المنهج هو
« الجنس العام » فالأشكال الفنية تقوم بمثابة « الأنواع »
التي تتفرع عنه . ولقد حدث هذا دائما في كل العصور
الأدبية . بلزأك وفلوبير كانا ينتميان إلى ما اصطلح على
تسميته « بالواقعية النقدية » ولكنهما قد اخطا في التعبير
أساليب مختلفة تماما . ونفس الأمر ينطبق على « تولستوى » ،
و « دوستويفسكي » فعلى الرغم من انتمائهما إلى تلك
الواقعية النقدية فإن أسلوبيهما في التعبير كانا متباعدين
إلى حد أن بعض النقاد يعتبرانها متناقضين . وفيما يعرف
باسم الواقعية الاشتراكية تجد نفس الأمر . وكما قال
برتولت بريخت : « لا شيء يتلاءم مع الواقعية الاشتراكية
الا مفهوم الرحابة لا التضيق والحنق . وعندما نرى تعدد
الأشكال التي يمكن أن تستخدم في تصوير الواقع وتمثيله ،
نوقن أن الواقعية بشكل عام ليست مشكلة شكل من الأشكال
فليس أخطر على مفهوم الواقعية العظيم من أن تحتكره بعض
الاسماء القليلة ، مهما كانت لامعة ، أو أن نعتبر قلة من
الأساليب التعبيرية هي وحدها التي تشكل المنهج الأبداعي
الممكن » .

المفهوم الواقعي الذي يؤمن به المنهج الأيديولوجي مفهوم
واسع ورحب . ولكنه في نفس الوقت ليس نهبا للميوعة
الفكرية أو الخلط . انه يضم بين جوانحه كل فن وأدب
يعترف بوجود الواقع الموضوعي ويجتهد في عرضه عن طريق
أكثر الوسائل والأساليب تنوعا . وكما قال « فيشر » « كل
فن يخدم الحقيقة يعد فنا واقعا ، وكل فن يشرق الواقع في
ضباب الغموض والالتباس ويزور الواقع يعد فنا معاديا
للواقعية » . ومن الخير أن نعترف اليوم أن تصوير الواقع
المعاصر قد أضحي غاية في الصعوبة وأكثر تعقدا عن ذي قبل .
ولكن لا مجال مع ذلك للمساومة حول هذه القضية . ولا محل
لقبول فن أو أدب هجر الواقع الاجتماعي ، وضاع في متاهات
العبث واليأس والحيرة والشك وفقدان الاتجاه . لا سبيل
إلى الترحيب بفن لا يخدم قضية الإنسان الذي يجهد في أن
يجعل من العالم مملكة للفكر وإرادته وطموحه . وثمة أكثر
من طريق يؤدي إلى هذا الهدف . وأكثر من شكل فني يتيح
التعبير عما هو جوهري في الواقع ، وأساسى في حركة الأشياء
ان معركة حادة يدور رحاها على صعيد الفكر والفن في
عالم اليوم . وليس سوى الراهم أو الجالبم الذي يتصور
نفسه فوق الصراعات . ان قوى الأمل والمستقبل تقف على
ضفة ، وقوى اليأس والتخلف تقف على الضفة الأخرى .
ولا زال السؤال اليوم مطروحا ، كما كان في الماضي ،
« على أى ضفة من الضفتين ، تقفون الآن أيها المنقرون ؟ »

أمير اسكندر





جورج مجيدو الرئيس الفيلسوف

لا شك أنه من الصعوبة بمكان تقديم أسئلة الى رئيس وزراء كتلك التي تقسّم الى ناقد أدبي أو حتى الى فيلسوف .. ولا شك أيضا أنه من الصعوبة بمكان أن يتقبل الرئيس مثل هذه الأسئلة وأن يجيب عليها .

ولكن الحاصل على الأجر يجاسيون . في الأدب ومؤلف كتاب « مختارات من الشعر الفرنسي » أعني جورج بمبيدو رئيس وزراء فرنسا لا يجعل من الاجابة على عشرين سؤالاً أدبياً وفنياً أمراً عسيراً . فهو صديق للفنانين ومحِب للفنون قبل أن يكون رئيساً للوزراء .

♦ سئل بمبيدو عن ضرورة تطوير الآداب والفنون وما اذا كان قد حدث أى تطور بعد أن نشر كتابه عن الشعر عام ١٩٦١ فقال :

ليس ضرورياً أن يجد الجديد خلال خمس سنوات أو كل خمس سنوات ، والواقع يؤكد أن عصور الادب والفن الذهبية لم تعرف أكثر من تغير واحد أو اثنين أو ثلاثة على أكثر تقدير .. وعلى هذا لم يحدث تغيير فى مجال الادب أو الفن خلال السنوات الخمس الأخيرة باستثناء فرع الفنون التشكيلية التى هى أخصب الفروع وأنشطها وأكثرها تغيراً وتطوراً .

♦ وأجاب الرئيس الاديب على سؤال عن الرواية الجديدة ومدى ما قدمته من جديد بالنسبة للقارئ نتيجة لتركيزها على تناول الحياة تناولاً سيكولوجياً بطريقة التداعى الحس واللاوعى فى الواقع ، فقال :

انى أميل وأفيد كثيراً من الرواية الجديدة ، وهى ليست وليدة السنوات الخمس الأخيرة ، فمولوى ليبكى كتب سنة ١٩٥١ ، و « الأناتيك » لروپ - جرييه كتبت سنة ٥٣ و « الجدول » لميشيل بوتور سنة ٥٧ وهذه هى أهم أعمال الرواية الجديدة .

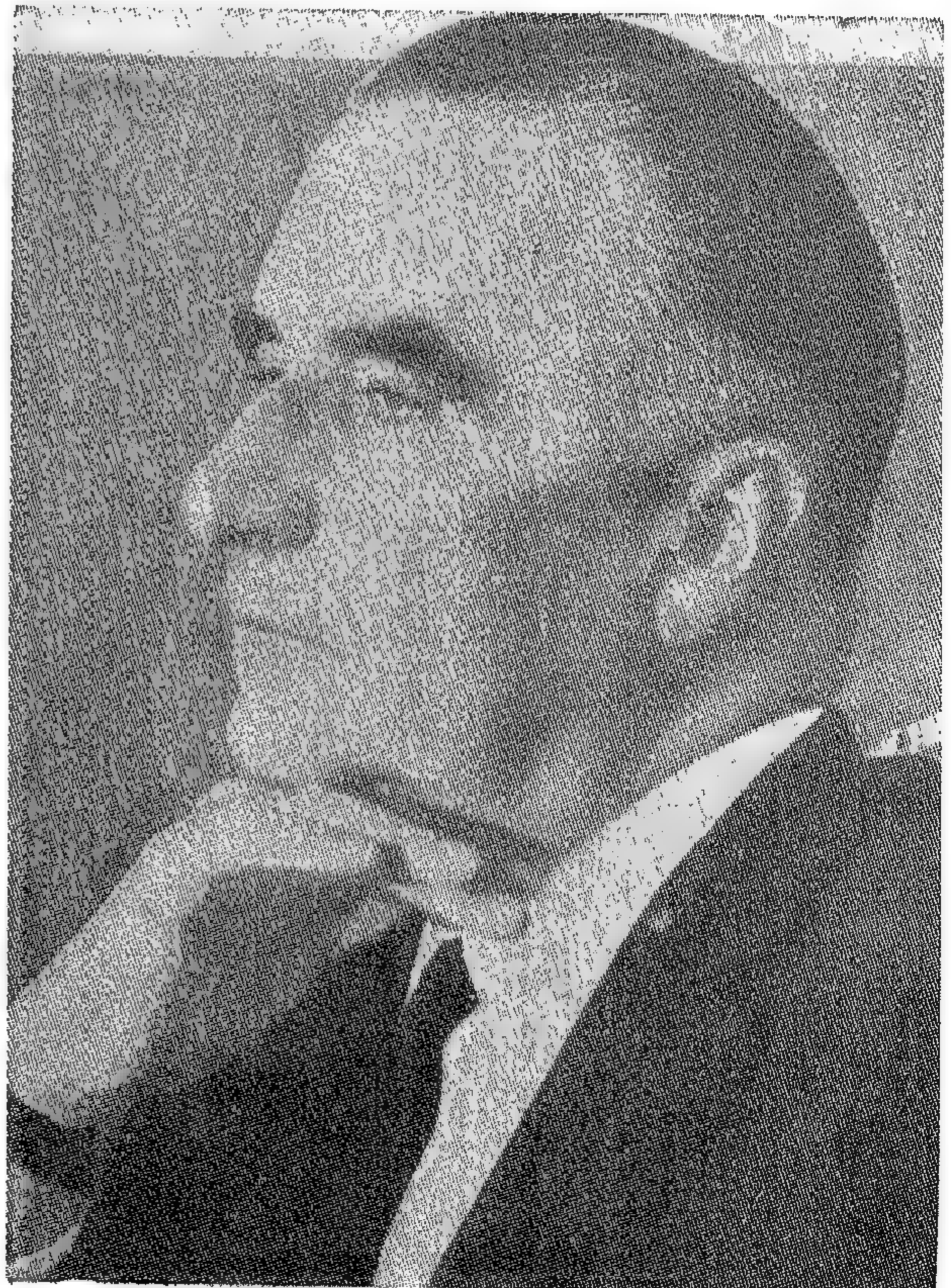
ولكن بالنسبة لاثراء القارئ فلا أعتقد أن الرواية الجديدة قد حققت ذلك وخاصة من ناحية التكنيك

♦ الرواية الجديدة شيء جديد يجذبني ويستهويني .
♦ أحب الفن التجريدى لانه نتاج عصرى

♦ انى ارثى لانحسار المد اليونانى واللاتينى

♦ الا يمكن للتليفزيون أن يلعب دوراً ثقافياً أهم من ذلك ؟

♦ « البوب آرت » رد فعل طبيعى ، ولكن لماذا ؟



فالتكنيك يتوقف على موهبة الكاتب كما أنه يختلف من كاتب الى آخر على الرغم من اندماجهم جميعا تحت لواء موجة جديدة واحدة ، فبيكيت وبوتور وروب جرييه وأيضا مارجريت دورا وناثالي ساروت قدموا تكتيكا جديدا لا أظن أنه أساس موجتهم الجديدة .. ان الجديد حقا هو محاولة الاهتداء الى طريقة خاصة في الوصف .. أو بمعنى أصح طريقة خاصة في الرؤية ... رؤية ماذا ؟ رؤية العالم الذي بداخلنا وليس العالم الذي يحيط بنا . ان آخلد موضوعات الادب ، في اعتقادي ، هو الانسان ، طبيعته وصراعه وقدره ومصيره . فما هي الجهود التي بذلت من أجل اكتشاف الجديد في دراسة الانسان ؟

نحن نرى أن الروائيين التقليديين قد وضعوا أنفسهم مكان المشاهدين ، يسجلون ما يرون وينقلون ما يحدث وما يقال .. ولا تتركز موهبتهم الا في اقحامنا داخل متاهات النفس الانسانية وسرايبها . ثم أن المؤلف سواء كان شخصية من شخصيات

الرواية أو هو كل الشخصيات ، يصور بطرقه المختلفة ، كالمونولوج الداخلي أو غيره ، هذه الشخصيات كما ترى أنفسها أو كما يراها الآخرون . وفي الحالتين فإن المؤلف يسلك طريقين في وقت واحد ، تصوير الأفعال وتصوير الأفكار .

أما ما هو أهم من ذلك ، فنجد في الرواية الجديدة وفي الفن الجديد عموما .. وهو طريقة التناول الفنية . ان الديالوج في أفلام جودار مثلا يقوم على تسجيل المحادثات والأحداث الدالة في الوقت الذي تبدو فيه وكأنها ناشئة عن طريق المصادفة . وهكذا في الرواية الجديدة ، نجد الكاتب يصف مآثره عين الكاميرا ، أي يصف أفعالا وحركات ، دون أن يشرحها أو يعللها ولكن تنابع هذه الأفعال وتلك الحركات ينتهي الى إعادة الحكم على الشخصيات وخلق جو من شأنه التعبير عن رؤية الانسان والحياة .

ان الدقة في « الغيرة » لروب - جرييه مثلا ، تكاد تجعل العين المسجلة هي عين الشخصيات الدرامية نفسها .

ولهذا فإن الفكرة القوية هنا تنشأ من التناقض بين عدم التأثير الظاهري بالرؤيا الميكانيكية الخالصة وقوة المشاعر الصريحة الواضحة .

ونجد في الرواية الجديدة أيضا ، أفكارا أو قضايا أخرى مثل التابع التاريخي والتكرار .. ولكن في الرواية الجديدة عامة شيئا غريبا يجذبني ويستهويني !

وأضاف بمبيدو قائلا : أما في الرواية التقليدية فنجد أن القضايا لا تكون الا « اكسسوارا » . فالكاتب يحكى قصته بالطريقة الطبيعية ويجتهد في ذلك ويظل يكرر نفسه معتمدا في نجاحه على الموهبة .. ولهذا نجد أن فرنسواز ساجان ليست الا امتدادا أو تكررا لمدام دولافاييت أو بنجمان كونستون . على أن هذا لا يعنى أن كل من سار ويسير على قواعد التراجيديا الكلاسيكية يصبح مثل راسين !

• وهل ثمة تفكير خاص أو روح معينة تجمع المبدعين في شتى المجالات حول اتجاه واحد ؟



هل بيكيت ظاهرة من ظواهر هذا العصر !

لا شك أن الكلاسيكية والرومانسية والطبيعية قد سيطرت في وقت واحد على الأدب والفن في يوم ما كما هو الحال في هذه الأيام إلا أن التأثير غير المباشر والحضارة التي أصبحت عالمية ولم تعد محلية أو قارية بأي حال من الأحوال ثم الرغبة في التجديد المستمر الذي تفرضه التجارة على فنون مثل السينما والتصوير وحتى الأغنية ، كل هذا يجعل من الصعب توافر الوحدة والبقاء لمذهب بعينه .

♦ وسئل الرئيس الفيلسوف عن دخول الفلسفة في النقد الأدبي ... والضوء الجديد الذي ألقته الماركسية ومدرسة التحليل النفسي على دراسة الأعمال الأدبية على أيدي الآن وباشلان وسارتر ثم ستاروبنسكي وجولدمان وبارت وجون - بول وبيير ... كما سئل عن الصراع الدائر بين القدامى والمحدثين حول ذاتية الفنان وجماعيته ، فأجاب قائلا :

إن الماركسية قد عمقت فعلا معرفتنا بالأعمال الأدبية على اعتبار أنها نتاج المجتمع كما أن مدرسة التحليل النفسي أضاعت أعماق الكاتب الواعية وغير الواعية تجاه عمله الأدبي . ولذلك فإنهما لا يتعارضان بل هما «يتكاملان» ولا يكفي أن يكون الكاتب فيلسوفا حتى يصبح ناقدا ، بينما لا بد لكي يصبح ناقدا أن يكون على شيء من الفلسفة . والفنان الحقيقي هو نتاج المجتمع .

♦ وسئل الرئيس الفنان عن رأيه في الفن التجريدي فقال :

أحب الفن التجريدي لأنه نتاج عصري . فرفض « الموضوع » في النصف الأول من القرن العشرين كان نتيجة الملل والحاجة ، الحاجة إلى شيء آخر غير الموضوع . واليوم نجد أن كبار الفنانين التجريديين لديهم القدرة على الحلم والشعر : موندريان وميتايل وهول كلي وميرو ... إلا أن الفن التجريدي ينحصر مده اليوم تاركا الميدان لغيره من المذاهب الفنية سواء كانت طبيعية صاعدة أو مرتدة إلى القديم . لقد أجبت لوحات لمارتيال رايس على الرغم من خلوها من التجريد ويجب القول بأن «البوب آرت» هو رد فعل طبيعي لاندثار «الموضوع» والشكل الانساني «الليداز سادا» المرحلة السابقة على الفن التجريدي .

وأبدى رئيس الوزراء المثقف أسفه العميق على انحسار المد اليوناني واللاتيني كمنابع للثقافة الحقيقية وذلك في شتى مراحل التعليم ... ولكنه عاد

فأكد وجود عقول مؤمنة بالثقافة الكلاسيكية ، قادرة على الاحتفاظ بها وإعادة تدعيمها بعد أن تلاشت أو كادت ...

ورأى أن الأمل معقود في الإقبال على هذه الدراسات الكلاسيكية على الفتيات لا على الشباب ، فالمرأة ليست مفرضة ذهنيا كما أن روحها الشفافة لا تحتل الهندسة مثلا أو العلوم بوجه عام ، لذلك فهي تهتم بالثقافة الأدبية أكثر من الثقافة العلمية بعكس الرجل ... هذا على الرغم من عدم تفوقها على الرجل في كلا المجالين .

♦ وردا على سؤال عن الدور الثقافي الذي يمكن أن يلعبه التلفزيون في وقتنا الحاضر ، أجاب رئيس الوزراء المستول قائلا :

لم يمض على وجودي بالوزارة غير أربع سنوات وأربعة شهور ومع هذا فاني أعمل منذ اللحظة الأولى على نشر التعليم عن طريق الإذاعة والتلفزيون فانا مؤمن بأن وسائل الإعلام وخاصة الإذاعة والتلفزيون بالذات قادرة على أن تلعب هذا الدور الثقافي في نقل الثقافات الأكاديمية التي تتصل بالعلوم الإنسانية إلى عدد أكبر من المتفاعلين المرتبطين والهواة . وأعتقد أن هذا المشروع الكبير والهام سوف يتحقق في القريب وبعد مجهودات ليست يسيرة لاتصاله بعدد من الوزارات والمسؤولين الذين يشتركون في تنفيذه .

♦ وأثير موضوع المتاحف التي أصبح اسمها يطلق على كل ما هو منسى وقديم .

فاكد بمبيدو أن وزير الثقافة الفرنسي أندريه مالرو يبذل جهودا غير عادية في هذا الميدان لأنه أولا وقبل أي شيء محب للفنون والفنون التشكيلية بوجه خاص ، فإذا كانت المتاحف تفهم في الماضي على أنها معابد للفن فإن مالرو يحول هذا المفهوم الخاطئ إلى المفهوم الحقيقي جاعلا من المتاحف والمعارض أماكن طبيعية للفن ... وإذا كانت المعاهد الفنية في الماضي قليلة ونادرة فإن حركة انشاءات واسعة رفعت من عدد هذه المعاهد ... أما بالنسبة لتوسيع دائرة الدراسات الفنية فإن مالرو لم يجعلها قاصرة على هذه المعاهد بل أدخلها في المهرجانات السنوية كمهرجان آفينيسون واكس وبوردو وبوزانسون وسارلا وغيرها ... بالإضافة إلى نقل الطلبة في رحلات منتظمة ومنظمة إلى المتاحف مع العناية بالشرح على الطبيعة ...

وفي مجال « العمارة » قائنا نجد معماريين كبار من أمثال برنار وجيليه وبوييون وزيرفوس ، قد عنوا بالاماكن العامة والمباني الحكومية بإضافة المسحة الفنية كعنصر جديد إلى هذه المنشآت التي لم يكن يعنى بها من قبل .

وقد طلب بمبيدو من الصحافة أن تساعد الوزير على نشر وتدعيم هذه الثقافة الفنية المهمة كما ناشد المدارس والمعاهد والجامعات أن تدوج في جداول دراساتها الصيفية مادة الفنون بطريقة مسلية ومحببة وليس بطريقة جافة ومنقرة .

وأشار بمبيدو إلى إحدى الوسائل الناجحة في مجال العناية الفنية وهي الميداليات التي تصبها العملة التي تسكها هيئة النقد وتمثل وجوه الفنانين والكتاب ... أصدرت هيئة النقد أخيرا ثلاث مجموعات من هذه الميداليات ، المجموعة الأولى للفيلسوف لبيتز والموسيقي باخ ... والمجموعة الثانية لبيوتشلي وجروز وفيليبينو ... وقد نفذت المجموعتان أما المجموعة الثالثة فنفذت قبل أن تصدر ... وهي لمارينو واميل هنريو ومونترلون وهنري دومونفريد ومالك أورلون .

♦ وبروح طيبة ملؤها التواضع وبكل ثقة مصدرها الثقافة أجاب جورج بمبيدو رئيس وزراء فرنسا الحالي والذي لم تحظ فرنسا بمثله منذ بعيد ، أجاب على السؤال الأخير في سلسلة الاسئلة التي قدمتها له مجلة « الفيجارو ليتيرير » قائلا :

إن « بيوت الثقافة » حقيقة مثمرة أؤمن بها وأساند بكل قرأى الجهود التي يبذلها أندريه مالرو من أجلها . فقد حققت نجاحا ملحوظا في بداية انشائها ونجاحها الآن متطرد شأنها شأن « المسرح الشعبي » الذي يتبنى فكرته المسرح القومي . بباريس ومسرح الغرب بباريس أيضا إلى جانب فرق المحافظات كفرقة « بلانشون » مثلا .

فالثقافة كالتعليم يجب أن تكون في متناول الجميع ولا يمكن أن أقول الآن « نعم » ولكن « تنشر » إن لم يكن بالمجان فعلى الأقل بقروش زهيدة ... فإذا خفض ثمن الكتاب وكرسي المسرح فإنهما بلا شك سيجدان جمهورا عريضا ، أعرض مما نظن ... وتحقيق هذا « التخفيض » من شأنه انعاش الحركة الأدبية والمسرحية أو الحركة الثقافية عموما ، في عصر أصبحت فيه الثقافة قوة لا تقل عن قوة السلاح .

سمير محمود

اتجاه النقد ..

التفكير

محمد عبد الله الشافعي

● قد نستطيع أن نقول أن مدرسة النقد لذاته تصل إلى ذروة تطرفها حين تشغل في عملها بالبحث عن رنين الكلمات ، وتصنيف التشبيهات التي يلد للاديب المبدع استخداما ، والكلام عن البداية والوسط والنهاية والعقدة ، أنها تنقد العمل الإبداعي من الداخل .. ثم لا تربطه بشيء .

إذا كان هناك فن لذاته وفن من أجل الحياة ، فإن هناك - أيضا - نقدا لذاته ونقدا من أجل الحياة . وقد نستطيع أن نقول أن مدرسة النقد لذاته تصل إلى ذروة تطرفها حين تشغل في عملها بالبحث عن رنين الكلمات ، وتصنيف التشبيهات التي يلد للاديب المبدع استخداما ، والكلام عن البداية والوسط والنهاية والعقدة . أنها تنقد العمل الإبداعي من الداخل ... ثم لا تربطه بشيء . وهي غير مسئولة عن الفنان المبدع ، عن فلسفته في الحياة وموقفه من المشاكل . مشاكل الوجود الأكثر قربا من الحياة اليومية . ولا بأس من أن تكون نظرتهم قاتمة ، انهزامية . أن هذا لا يمهأ ، وإنما يهمها أن يعبر عن هذه القاتمة والانهزامية تعبيرا فنيا مكتملا .

غير أن السطور التالية تلتزم بالحديث عن اتجاه آخر في النقد ، والحديث - بصفة خاصة - عن أحد أعمدته المعاصرين . وهذا الاتجاه الآخر في النقد لا يتطرق بحديث يجعل للمضمون أهمية أكبر من أهمية الشكل ، وينفر بعض أخطاء الشكل من أجل روعة المضمون ، ويطالب المبدع بأهداف معينة ويحدد له إيجابيات موضوعه . أنه لا يذهب إلى هذا الحد من التطرف ، كل ما في الأمر أنه يربط بلا افتعال (أكاد أقول بتلقائية) بين الفن والحياة ، ويتحدث عن مسئولية النقد الأدبي في إثراء الحياة ، في ثقافة مناحيها .

فمن هو عمدته من بين النقاد المحدثين في الغرب ؟ ليس ت. س. اليوت بطبيعة الحال ، وإنما ناقد وقمت بينه



ل. دريل

هذه الأسماء : مدنية الكثرة وثقافة القلة (١٩٣٠)
 مؤثرات جديدة في الشعر الانجليزي (١٩٣٢) - من أجل
 الاستمرار (١٩٣٣) - الثقافة والبيئة (بالاشتراك مع
 دينيس طومسون - ١٩٣٣) - إعادة تقييم : الشعر الانجليزي
 بين التقاليد والتطور (١٩٣٦) - التربية والجامعة (١٩٤٣)
 - الميراث العظيم (١٩٤٨) - المسعى المشترك (١٩٥٢)
 - د. هـ. لورانس روائيا (١٩٥٥) .

وسنلمح ، من مجرد العناوين ، اهتمام ليفز بشك
 الأشياء : الثقافة .. التربية . وقد يذكرنا هذا بنقاد
 انجليزى سابق هو ماثيو آرنولد . وليس الربط بينهما من
 قبيل المصادفة ، فقد قيل عن ليفز انه خليفة آرنولد ،
 واشترك الاثنان في الاهتمام بدور الأدب في الحياة .

لورانس .. والحياة

وقد يحسن بنا أن نقرب أكثر من أحد أعماله للتعرف
 على اتجاهه بشكل ملموس ، بعد كل هذا التمهيد العام .
 والكتاب هو « د. هـ. لورانس روائيا » الذي ظهر عام ١٩٥٥
 وتبلور فيه هذا الاتجاه الذي يمثل ليفز في كل ما كتب :
 الربط المحكم بين النقد الأدبي والحياة . وقد قيل عن هذا
 الكتاب انه « طراز وحده » . وتكفي هاتان الكلمتان . انه
 ليس عميقا فقط أو مثيرا فقط . ولكنه « طراز وحده » .

ومن البداية يتبدى اهتمامه بالنظرة الى الحياة ، وموقف
 الفنان من هذه الحياة ، وجدية مسعاه . ففي الفقرة الأولى
 من الكتاب لا يتردد في أن يقول « ان المسائل والمشكلات
 التي شغلت لورانس لاتزال جده لصيقة بنا اليوم » . وقد
 يوحي هذا الكلام بأن ليفز ناقد أفكار أو مصلح اجتماعي أو
 ناقد أيديولوجي . لكنه أبعد ما يكون عن هذه التسميات ،
 فهو لا يفصل بين الشكل والمضمون ، ويوصل في الربط
 بينهما الى حد الايمان بأن النظرة الناضجة الى الحياة تجعل
 الفنان الجاد يخلق شكلا ناجحا . بل لقد قال عن رواية
 « اينما » للكاتبة الانجليزية جين أوستن « الواقع أننا اذا
 درسنا كمال « اينما » من حيث الشكل سنجد أنه لا يمكن
 فهمها الا على ضوء اهتمامات الرواية الأخلاقية ، تلك
 الاهتمامات التي تصور اهتمام الروائية - الخاص - بالحياة » .
 ويقول أيضا : « ويصدق على سائر الروائيين الانجليز الكبار
 قولنا ان اهتمامهم بفهم .. انما هو اهتمام بالحياة تطور
 بشكل غير عادى .. انهم أبعد ما يكونون عن القرف أو
 الاستخفاف أو الملل الذي يحسه فلوبير ، وانما تميزهم
 جميعا قدرة - على المعاناة ، وعدم الاستغلاق أمام الحياة ،
 واحساس أخلاقي عميق ملحوظ ، قال ليفز هذا في كتابه
 « الميراث العظيم » .

لكن ، لنعد الى كتابه عن لورانس . في مقدمة الكتاب
 أيضا يهتم بروح الدعابة عند لورانس ويعجب بها . لماذا ؟
 لانها ليست دعابة قاتمة أو شريرة . كذلك يجد أن لورانس
 لم يكن كاتباً غاضباً . وتتبدى اهتمامات ليفز الحياتية حين
 يقول - متحدثاً عن هدفه من الكتاب :

« وأكرر ما قلته من أنى أهداف في هذا الكتاب الى أن



د. هـ. لورانس

وبين اليوت خصومة ، وكثير الكلام عنه في الغرب وعن تأثيره،
 وان لم نلتفت اليه هنا رغم احتفالنا بالنقاد . واسمه
 فرانك ريموند ليفز .

وقد نطمئن الى شهرته اذا ما قرأنا ما جاء في كتاب
 « نقاد الأدب » لجورج واتسن George Watson
 من أن فرانك ريموند ليفز أكثر نقاد القرن العشرين
 البريطانيين تأثيراً ، وأنه الناقد البريطاني الوحيد الذي استطاع
 ان يتغلغل الى ما وراء الصفة المثقفة التي تقرأ النقد
 ويصل - بطرق غير مباشرة - الى عمليات التدريس في معاهد
 العلم البريطانية . وقد يزداد اطمئنانا حين نتعرف أكثر على
 مجلته النقدية « سكروتنى Scrutiny » . أو التمحيص

وسيلفت هذا الناقد نظرنا بذلك الانشغال الكامل
 بالنقد الأدبي في النظرية والتطبيق ، والانصراف اليه كلية .
 وهذا ما يميزه عن كافة النقاد المعاصرين . ليس له ديوان
 شعر ، أو رواية ، أو أعمال صحفية . ومن يتتبع كتاباته
 من قريب يجد انه يحب هذا ، والا لما عاب على اليوت « أن
 اهتماماته النقدية تسير في ميادين محدودة » فاليوت لا يكتب
 مثلاً الا عن الشعراء الذين يهتمونهم هو كشاعر ، والذين يجد
 عندهم حلاً لمشاكله أو عيوباً ينبه هو اليها ويريد أن
 يتجنبها في ممارسته الشعرية أو المسرحية .

يتبدى هذا الانصراف الكامل الى النقد الأدبي في النظرية
 والتطبيق ، اذا ما استعرضنا حصاد أعماله كلها . اتنا نطالع

يدرك الناس ، بوضوح ، طبيعة عظمة لورانس . وإذا لم يوف أي كاتب كبير حقه كان قوة حياتية ضائعة . غير أن التعمق ، والحكمة ، وحياء الشعور الصحي وإعادة صقله ، وهو ما يفعله لورانس ، هو ما نحتاج إليه الآن بشدة في ظروف حضارتنا الراهنة .

هكذا تبرز إحدى المهام التي أخذها ليفز على عاتقه : رد الاعتبار للأعمال الجادة التي أهملت ، أما الأعمال التي ذاع صيتها ولقيت حقها من الاهتمام فلا داعي لأن يبذل فيها جهده ، فلقد تحققت الرسالة على يد غيره . من أجل ذلك نشر هذا الكتاب الكامل عن لورانس ، لكنه لم يهتم فيه بـ « أبناء وعشاق » ، لقد اكتفى بالأضواء التي سلطت على هذه الرواية وانصرف إلى قصص لورانس القصيرة ، وإلى « قوس قزح » و « نساء محبات » .

وانشغال ليفز بحياته يدفعه إلى الانشغال بقضية النضج عند الفنان : عندما ينضج الفنان .. عندما تنضج شخصيته ويختلف من حياته الاضطراب فإنه يخلق أدبا ناضجا . من أجل هذا يفضل « قوس قزح » على « أبناء وعشاق » التي جاءت ثمرة حياة مضطربة نفسيا ، فيها اختلطت على صاحبها الأمور .

ويدافع ليفز عن لورانس ضد مهاجميه - والدفاع في مواقع تبرز لنا اتجاه ليفز . فهو ناثر ثورة عارمة على من قال أن لورانس يمثل آخر مراحل الحركة الرومانتيكية : أنانية عشوائية مستهترة ، حب القوة لذاتها .. الخ .. وليفز لا يدافع هنا عن « الصنعة » عند لورانس ، وإنما ، من المبادئ وموقف الفنان من الحياة والعصر الذي يعيش فيه .

الخصومة مع اليوت

ثم يهتم ليفز بتلك النقطة : معتقدات القارئ وموقفه من الحياة ، وأثر هذا على مدى استقباله أو مقاومته للعمل الفني الذي يتلوه . وفي هذا الصدد يقول عن لورانس : « وأبشع عقبة تصادفنا ونحن نحاول عقد أواصر الصلة مع لئه ، تلك المقاومة الكامنة فينا ، مقاومة ما يريد هذا الفن ايصاله لنا - وقد تكون هذه المقاومة أسيرة اعتياداتنا .. »

ولم يغفر لاليوت ، أبدا ، كراهيته واحتقاره للورانس . ويبدو أنه لم يكن هناك مقر من أعمال اليوت للورانس ، فالسوت العالم المتبحر الدقيق ينحى على لورانس افتقاره إلى المعرفة والتمحيص ، وفاته أن عبقرية لورانس تكمن في أنه نبات وحش ينمو بلا نظام لكنه قوى ومتألق ومؤثر . ويزداد اهتمام ليفز بالأدب الصحي ، فيهاجم اليوت لأن اليوت يجند كل طاقته الإبداعية للتعبير عن مواقف « يلعب فيها التقزز ، والاشمزاز ، والملل ، دورا حاسما » . وقال ليفز أن « رفض الحياة » هي الروح التي توجه هذا الضرب من الفن . ثم نقل صراحة أن اليوت « يكره الحياة البشرية » ، بل يقول : أن اليوت يبذل قصارى جهده في « الصنعة » لكن ما يصنعه يعاني من الافلاس والتفاهة واللا شيء . ثم يشير ، في موضع قريب ، إلى « وقوف اليوت بمنأى عن الحياة » .

أحكام ليفز إذن أحكام قيمية . وقد أوضح ليفز ماهية

هذه الأحكام القيمة فقال إنها الأحكام التي « تعتمد على قدرة الناقد على التمييز بين ماهو صحي وماهو غير صحي في عصره » . والأحكام القيمة تجعله غير مفتون بالروائي الأيرلندي جويس ، ذلك الفنان التجريبي المهتم بالكلمات ، يقلبها بين يديه ويعيد تركيبها ، ويسبح في القسامة والغموض . والأحكام القيمة تجعله يستهجن طريقة اليوت في نقد « أناشيد » أوزا باوند . وهو يعتمد - في ذلك - على ما جاء على لسان اليوت نفسه ، فقد قال أنه لا يعنيه ما يقوله باوند وإنما تعنيه الطريقة التي قال بها كلامه .

ولم يقف اعتراضه على اليوت عند هذا الحد ، وإنما هاجمه أيضا حين وجده يتندب بجهل لورانس ويلتمس له العذر في نشأته المتواضعة وسط طبقة عمال المناجم . وفي اعتراضه على مسلك اليوت تتبدى اهتماماته الاجتماعية ونظرته غير الطبقيّة . والمهم هنا أن ليفز لا يصدر في آرائه عن انتفاء إلى مدرسة معينة يطبق مبادئها هنا ، وإنما يكتب بوحى من احساسه بما هو عدل ، وهو احساس تابع منه هو ومن طول قراءاته ودراسته للحياة والناس . فلننصف أيضا قول ليفز : لو لم يولد لورانس وسط طبقة العمال لما عرف أبدا حياة هذه الطبقة من الداخل . . وثمة ظاهرة في كتاب ليفز عن لورانس تؤكد من جديد اهتمامات الناقد الاجتماعية ، فبالرغم من أن الكتاب يتناول في مجموعته بعض القصص القصيرة وروايتين فقط من روايات لورانس ، وبالرغم من أنه يضم سبعة فصول ، إلا أن ليفز يخصص فصلا كاملا يختار له عنوان : « لورانس والطبقة » . وهو يتحدث في ذلك الفصل عن إحدى قصص لورانس القصيرة التي تتناول موضوعا طبقيّا ، ويبرز كيف أن لورانس أوضح في قصته أن التفوق أو الاستعلاء الطبقي ، وما يصحبه من كبرياء ، هو ضد الحياة ، وكيف أنه بسبب القحط ، والياس ، والحرمان ، ويولد الكراهية والقبج . ويقول ليفز معتبا على قصة لورانس المشار إليها آنفا - وهي « بنات القس » - أن لورانس أعظم مراتب الكتاب الإبداعيين . لماذا ؟ لأن موقفه الحاسم من الحياة هو موقف ايجابي .

مزيد من الخصومة مع اليوت

فأين يقف اليوت في ممارسته الإبداعية ؟ إن ليفز يراه فنانا ضد الحياة . وهو يلتقط مسرحية « حفل الكوكيتيل » مؤكدا بشاعة المسرحية ، وانتماءها إلى اتجاه « رفض الحياة » ، قائلا : إنها تعبر عن الجهل بالامكانيات التي تحفل بها الحياة ، والجهل بما قد تتركه المسرحية من أثر في القارئ أو المتفرج الذي يبدو أن المؤلف لا يدري بوجوده ، وأثرها على القارئ الذي وجد في عالمه عملا جادا يزاوله ، القارئ الذي يقدر الأسرة ويمسك جهده في تربية أطفاله ، والذي قد يهتم باليوت شاعرا ، لكنه لا يطبق « هدئية الكوكيتيل » ويرفضها باحتقار وسأم . ثم يردف ليفز : وددت لو علق اثنان على مسرحية « حفل الكوكيتيل » . د . هـ . لورانس ، ألبرت شفايتزر . ولهذا الاختيار دلالة بالطبع . فلورانس فنان الحياة ، وألبرت شفايتزر طبيبها .

فاذا تركنا كتاب لورانس وتحولنا إلى كتاب آخر لليفز بعنوان « السعي المشترك » وجدناه ينحى بالإلحاح على اليوت

مرة أخرى ، قائلا : إن اليوت يفتقر الى خاصية يتمتع بها لورانس رغم أن لورانس ليس بالناقد الكبير ، هذه الخاصية هي : الربط - في عملية الحكم - بين الأدب والحياة • ثم يشير الى اهتمامات اليوت النقدية ، تلك الاهتمامات التي تنحصر في اهتماماته كشاعر يمارس الشعر ، انها اهتمامات تتصل بالتكنيك ، بالصياغة الشعرية ، التقاليد ، الصلة بين أسلوب الكتابة ولغة الكلام ... الخ • ليفز حائق لهذا ، ليفز يؤكد أنه لا يمكن أبدا الفصل بين هذه الأشياء واعتبارات أخرى لها أهميتها ، اعتبارات تتصل بالهدف والنهاية ، وتتصل بنسيج الحياة وطابعها • وفي ثنايا كلامه عن اليوت يرفض أناسا مثل هنري ميلر ، ولورانس داريل ، ويتهكما بأنهما يرغبان في « تلويث » الحياة • ثم يعبر عن كراهيته للنقد الذي ينم عن تحذلق • يتبدى هذا التحذلق في إعجاب اليوت بالشاعر لاندور Landor وعدم إعجابه بملتون ! (ومع ذلك ، واحقا للحق ، يؤكد ليفز أن اليوت يظل - رغم كل عيوبه - ناقدا كبيرا ، فهو قد أعاد توجيه النقد ، والممارسة الشعرية) •

بعيدا عن قيود النظرية

رغم ممارسة ليفز ، الطويلة ، لعملية النقد الأدبي رفض أن يصب اتجاهاته في نظرية ، ورفض أن يمسك بمسطرة يقيس بها كل شيء ، وأبى أن يخرج بنظام له منطق ومعايره قائلا ان هذه وظيفة الفيلسوف ، والأدب شيء والفلسفة شيء آخر • وقد قال للدكتور رينيه ويليك الذي أسهم في تأليف الكتاب الهام « نظرية الأدب » قال لست فيلسوفا ... لأنني ادعى أنني ناقد أدبي • كذلك سمعه ج.س. فريزر - مؤلف كتاب « الكاتب الحديث وعالمه » - سمعه يقول اثر إحدى المحاضرات : وددت لو عرفت الكثير عن الميتافيزيقا بالقدر الذي يساعدني على إبعادها عن النقد الأدبي •

وقد لا نملك بعد هذا كله إلا أن نتساءل في إعجاب : ليس هذا أفضل من كتابات نقدية لا تشغل بالكتب المنقودة بقدر ما تكون مقالة فلسفية للناقد يعبر فيها عن موقفه من الكون ومشاكل الوجود والعيش ؟ وكتابات نقدية باللغة التأنق تنصرف الى التنقيب في الكلمات ورثيها والتنوعات على لحن واحد ولحن غير واحد ، حتى ليكاد العمل الأدبي يتحول الى مكنة معقدة قام الناقد بفك أجزائها ووضعها في الزيت بعد أن سحب منها الطاقة التي تحركها ؟ وكتابات نقدية يأسر صاحبها نفسه بيديه ، يضع نفسه في سجن مدرسة معينة. يظل واضعها نصب عينيه ، خاضعا لتعاليم قادتها ، يستذكر باستمرار لوائحها حتى لا ينسى حين يعتزم نقد كتاب جديد ؟

من حديث الشعر

ولا يوافق ليفز على من يتحدث عن « معايير » نقد الشعر وهلم جرا ... ثم يتحدث عن رأيه في ناقد الشعر • ناقد الشعر - في نظره - قارئ كامل ، والناقد الأدبي لا يعدو أن يكون قارئنا مثاليا • وإذا كان قد فرق بين الفلسفة والأدب فإنه يتحدث في موضع آخر - وعلى سبيل التخصيص - عن الفارق بين الفلسفة والشعر • الفلسفة تجريدية ، أما الشعر

فشيء ملموس • الكلمات في الشعر لا تدعونا الى التفكير والحكم ، وانما الى الاحساس بأحاسيس ، وتدعونا الى تمصص ما أمامنا • ويرفض ليفز - كما أسلفنا - أن تكون في يد الناقد مسطرة يقيس بها الشعر ، عليه أن يعيش كل قصيدة ويفتح مشاعره لها ولا يأتي بميزان من الخارج •

ومادما في معرض الحديث عن الشعر فلا بأس من التعرف على المزيد من آراء ليفز ، في هذا الشكل من أشكال التعبير • أن ليفز - كعهده دائما - يربط بين الشعر والحياة ، أو بين الشعر والواقع الفعلي ، فيقول : ان التقاليد أو الماديات السائدة التي تقطع ما بين الشعر والحياة المباشرة البكر ، تقطع ما بين الشعر والواقع ، أو تحول بين الشاعر والتعبير بالشعر عن اهتماماته الجادة كإنسان ناضج يعيش في عصره ، هذه التقاليد والعادات تتسبب في الجذب والعقم والشلل •

ويكره ليفز الميل المفرط الى التفسير التجريدي للشعر ، والبحث - اللاهث - عن الرموز • ويعجب بالشاعر الذي يتناول مادته تناوله لشيء ملموس يستطيع القارئ أن يضع يده عليه • لكنه يظل مع ذلك يامل الشعر كشعر • ورغم أنه ناقد حيائي إلا أنه لا يفرض المبادئ أو الموضوعات على المبدع • وفي ذلك يقول - تعليقا على الذين ظلوا يكتبون عن « فكر » ويردزويرث لا شعره - : جميل • • • لقد سمعت وقرأت عن فكر ويردزويرث • • لكنني انصرفت الى شعر ويردزويرث •

تاريخ حياة مجلة نقدية

ربما حان الوقت لكتابة تاريخ حياة المجلة النقدية التي أسسها ليفز واشترك في تحريرها وسميت « سكروتنى » • حان الوقت لكتابة تاريخها لان تاريخها مكتمل ، فقد ظهرت وعاشت ثم أوصدت أبوابها واختفت • ولدت عام ١٩٣٢ وماتت عام ١٩٥٣ • وكان لها اتجاه يدين به النقاد الذين يشتركون في تحريرها ، لكنه اتجاه لا يتحول الى عقيدة جامدة ، وانما يخدم التيار الأدبي والنقدى • كان « طاقم » هذه المجلة النصلي على استعداد للترحيب بعمل ولو كان كاتبه صغيرا اذا بدا ان هذا الكاتب يحترم الحياة ويقدرها • ورفضت المجلة ثلاثة مبادئ أوضحتها ج.س. فريزر في كتابه « الكاتب الحديث وعالمه » :

- مبدأ الشلل •

- مبدأ العلاقة الشخصية بين الناقد والمنقود •

- مبدأ الاستنتاج التطرف ، كان أعجب بكاتب فاستنتج ان كتابه الجديد لابد جيد كسابقه • ليفز يمقت المبدأ الأخير بصفة خاصة • فحبه القديم لاليوت لم يمنعه من الهجوم العنيف على مسرحيته « حفل الكوكيتيل » وعلى آرائه في لورانس وملتون • كذلك فان إعجابه الشديد ، المطلق ، بلورانس لم يمنعه من أن يقول عن روايته « عشيقه الليدى تشاترلى » انها رواية رديئة •

وأثبتت مجلة « سكروتنى » أنها لا تنتمي الى مدرسة « النقد الجديد » التي تهتم - أكثر ماتهتم - بالألفاظ

عصر يعيد التقييم على ضوء العصر الحاضر • وانعكس في المجلة ايمان ليفز بوجود الدراسة الأدبية الجادة في عالم يخضع لقيم تجارية • كان ينظر بشك الى المجلات الأسبوعية الأدبية، والى المجلس البريطاني، والاذاعة البريطانية • والى القارئ مذكرو الكاتب المعروف اريك بنتلي عند أستعراضه للنقاد المعاصرين ومكانة مجلة « سكروتنى » وسط اتجاهاتهم :

« كتب ريتشاردز » النقد العملي غير أن « سكروتنى » كانت عملية وكانت تنقد • وكتب كليات بروكس ملاحظات من أجل إعادة كتابة تاريخ الشعر الانجليزي ، غير أن « سكروتنى » - في مقالة اثر مقالة - نجحت في تجميع تاريخ جديد رحب • وعمد بيرك ورائسوم الى توسيع حدود المناقشات النقدية ، غير أن « سكروتنى » شغلت هذه الحدود بالفعل وخرجت منها خرائط جديدة •

وامتد عمر المجلة ٢١ عاما • وأن يمتد عمر مجلة نقدية متخصصة الى هذا الحد لشيء جدير بالاعجاب • ولم تمت لكثرة العداء الذى صادفته ، وانما لان الحرب فرقت شمل المساهمين فيها • وقد اشارت المجلة فى احدى افتتاحياتها الأخيرة الى هذا • صحيح انها عاشت - لفترة - بعد الحرب ، غير أن تفرق الشمل جعلها توصل أبوابها ، لايمانها - كما فى افتتاحية العزاء - بأهمية تضامر المساهمين واجماعهم على شيء • وانعكست أزمته على طابع المادة التى تقدمها • ففى البداية كانت اهتماماتها رغبة ، أما فى الاعداد الأخيرة فقد

والتراكيب وتشريح النص تشريحا بلاغيا ، رغم أن البعض قد يظن خطأ أن ليفز حين أسماها « سكروتنى » - ومعناها « التمحيص » - قصد بهذا أنه وطاقمه سينصرفون الى « تمحيص » النصوص الأدبية وتشريحها وكأننا أمام نقد عملي على غرار نقد ريتشاردز •

وقد قيل عن المجلة انها أهم مجلة نقدية ظهرت فى القرن العشرين ، وان الأيام ستثبت أنها كانت أكثر المجلات النقدية تأثيرا فى القرن المذكور • ظهرت « سكروتنى » وسط احساس عام بأزمة ثقافية ، أزمة الجمهور الذى أخذ يقرأ على نطاق واسع ، لكنه يقرأ ببلادة وعدم عمق • ولم تكن القيم الأدبية همها الوحيد ، وانما أرادت ايقاظ العالم الذى لم يعد يهتم بالأدب • كانت تفتش عن « جمهور ذكى ، متعلم ، يحس بمسئولية أخلاقية ، جمهور يتدرب على الحكم الحساس • وبذلك يسهم بعد ذلك فى إثراء التفكير البناء فى كل دروب الحياة • هذه هى « فائدة » الأدب ، و « فائدة » النقد الأدبى • وتضامر كتاب المجلة ، مؤمنين بأن للنقد الأدبى وظيفة خارج دائرته ، انه يستطيع أن يؤثر على الحياة بمعناها الواسع العريض •

وثرأت هذه المجلة النقدية أعمال الماضى من جديد وأعادت تقييمها • وأثمت رسالتها - فى هذا الميدان - على الوجه الأكمل • غير أنها كانت تعرف أن إعادة التقييم ليست نهائية ، سيجيء عصر آخر ويعيد التقييم من جديد • كل

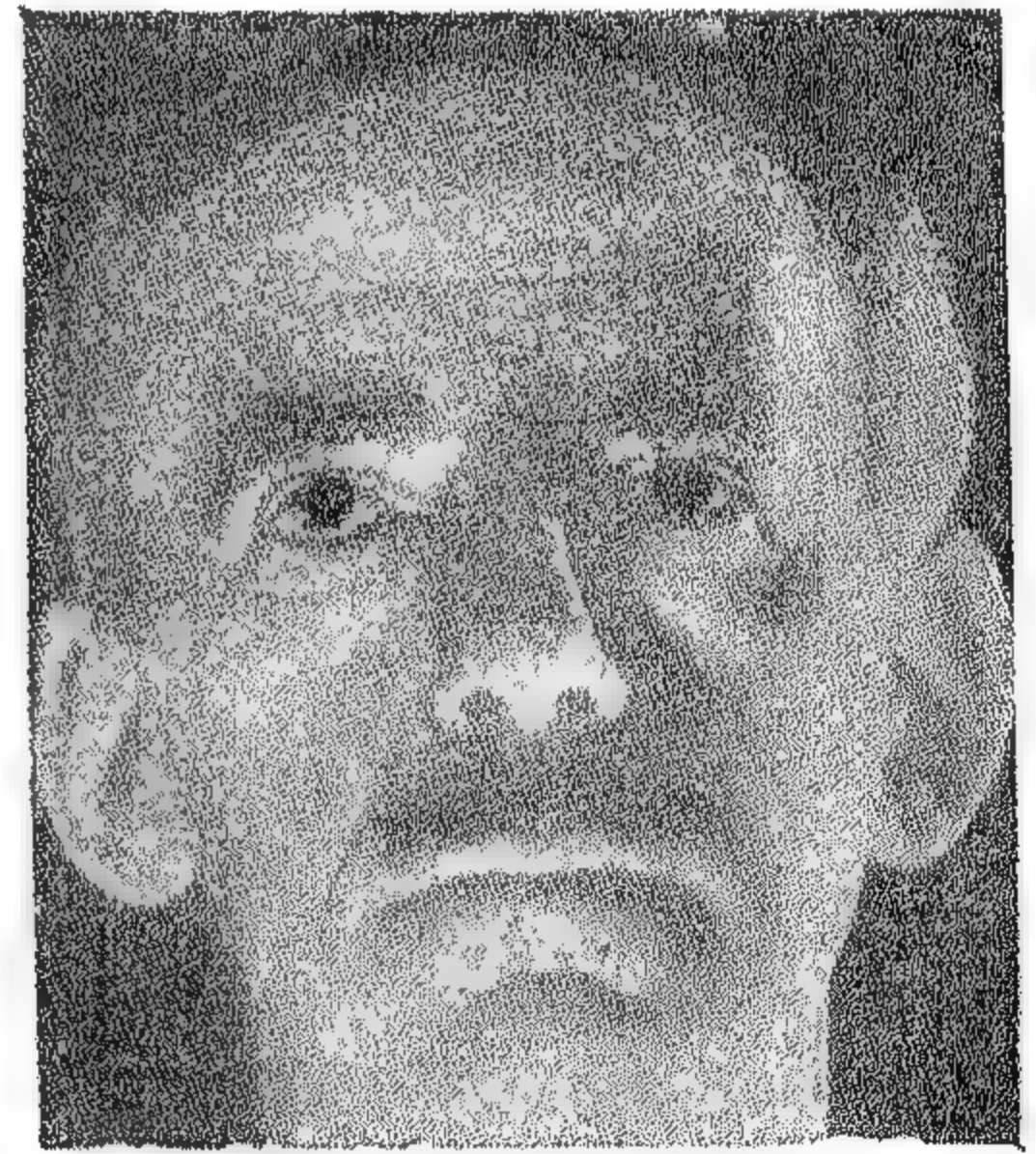
أبو المسرح الأمريكى

المسرح الأمريكى والعالمى على السواء ، فهو فى تاريخ المسرح الأمريكى أبوه الشرعى منشئه الحقيقى ، وهو رائد المسرح الأوروبى فى مرحلة انتقاله من الواقعية الى التعبيرية • لذلك أحست الدنيا الجديدة انه بفضل يوجين أونيل أصبح لها كاتبها المسرحى الأول ، كما أحس العالم الغربى أنه قد تزعم مسرحه فنان عظيم •

ومن هنا كان اهتمامنا بمسرحيات يوجين أونيل وبما يكتب عن هذه المسرحيات من دراسات ، فالنهضة المسرحية التى يمر بها مسرحنا المعاصر لا تحتاج الى شيء قدر ماتحتاج

من الكتب الهامة والهامة جدا التى صدرت فى هذا الشهر كتاب « دوريس الكسندر » عن « يوجين أونيل » والذى قام بترجمته وتقديمه فقيده الأدب المسرحى فى ثقافتنا العربية المرحوم الأستاذ « درينى خشبة » •

والواقع ان الاهتمام بيوجين أونيل فى واقعنا الثقافى المعاصر • سواء الاهتمام بترجمة مسرحياته او بترجمة الدراسات المكتوبة عن هذه المسرحيات • هو مما يتفق وطبائع الاشياء ، فيوجين أونيل هو الكاتب المسرحى العملاق الذى لعب أكبر دور فى تاريخ



• • أونيل



• • خشبة

أخلت النظرة الرجعية تنكماش، والناقد يقصر نشاطه على ممارسة النقد الأدبي بمعناه الضيق ، مما يدل على أن العالم الخارجي قد انتصر ! لم يعد لدى الناقد أى شيء هام يقوله خارج حقل الأدب ، لم يعد هناك ما يقوله عن الحياة ، بتفسيها ودمارها . وقل عدد الكتب المنقودة في المجلة .

ضاعت النظرة وبدأ ناقد مثل ترافرسى Traversi يتكلم عن شيكسبير بغير طريقة « سكروتنى » القديمة : لقد اقتصر فى حديثه على الكلام فى التشبيهات فى مسرح شيكسبير . وتأسست مجلة نقدية أخرى عام ١٩٥٠ ، واسمها « مقالات فى النقد » .

وكانت اهتماماتها ضيقة . . . نقد أدبى بالمعنى الضيق لاصطلاح النقد الأدبى ، وبذلك أبرزت مدى اختلاف « سكروتنى » عن أية شقيقة أدبية . كان لدى « سكروتنى » احساس بالربط ، الربط بين الأدب والحياة ، بين العمل المنقود والعالم الذى ظهر هذا العمل المنقود وسطه .

قلنا ان المجلة ماتت عام ١٩٥٣ ، لكن ، حدث فى الستينات شئ هام كان بمثابة اعتراف كبير ، مؤثر ، بفضل هذه المجلة وفضل قطبها ليفز . لقد أعيد طبع كل الاعداد فى ٢٠ مجلداً تباع للجمهور فى المكتبات ، وبلغ ثمن المجموعة ما يعادل مائة جنيه استرلينى . واضطلعت بهذه المهمة مطبعة جامعة كيمبردج . واحتفلت المجلات الأدبية فى الغرب بهذا الحدث الأدبى الهام ، وأنتهزتها فرصة للكلام من

جديد عن دور « سكروتنى » وأثر ليفز فى الحركة النقدية . بل وجدت هذه المجلدات طريقها ، فى العام الحالى ، الى احدى مكاتب القاهرة واحتلت واجهتها بضعة أيام .

وتبقى بعض الجوانب المتناثرة . منها أن ليفز صورة حية للناقد معلما ، أو مربيا ، وقد ينعكس هذا على الطريقة التى يكتب بها . فلأنه معلم فانه يستطرد ويشرح ، يشناق الى أن يفهم قارئه . . . تلميذه . انه يطبق أسلوب « تنوعات على لحن واحد » فى مواضع كثيرة . هو اذن يفتخر الى تركيز اليوت ، الى تزامم المعانى فى العبارات المكتوبة .

يؤمن اليوت بالعلم ويؤمن ليفز بالعبقريية . . . عبقريية عبر عنها فى مقال كتبه يوما عن د. هـ . لورانس واختار له عنوان « العنقاء الوحشية التى لم يعلمها معلم » .

اليوت عنيف فى هجماته ، لكنه يهاجم بعنف دبلوماسي . أما ليفز فيهاجم بصراحة وجرأة لسانية لا تكثرث بأية قواعد دبلوماسية قد تكون متحذلة ، أو زائفة . نحن ، فى حضرة ليفز ، أمام ناقد عجوز . ناقد طيب لكنه لا يستطيع أن يهرب من حدة المزاج والاستخفاف . هو ناقد فلاح يعرف أن الخط المستقيم أقصر خط بين نقطتين . ولذا تقرا له فتعرف على الفور ماذا يريد أن يقول .

ثم هناك ما يشبه العداء الشخصى لـ ت. س. اليوت . لكن . . . ربما كان هذا عداء العباقرة . فقمم الجيل لا يمكن أبدا أن تتلاقى !

محمد عبد الله الشافعى

الى كاتب مثل يوجين أونيل يحدد للمسرح المصرى طابحة الخاص وأسلوبه المميز والذي ليس ترجمة ولا اقتباسا من المسرح الأجنبى .

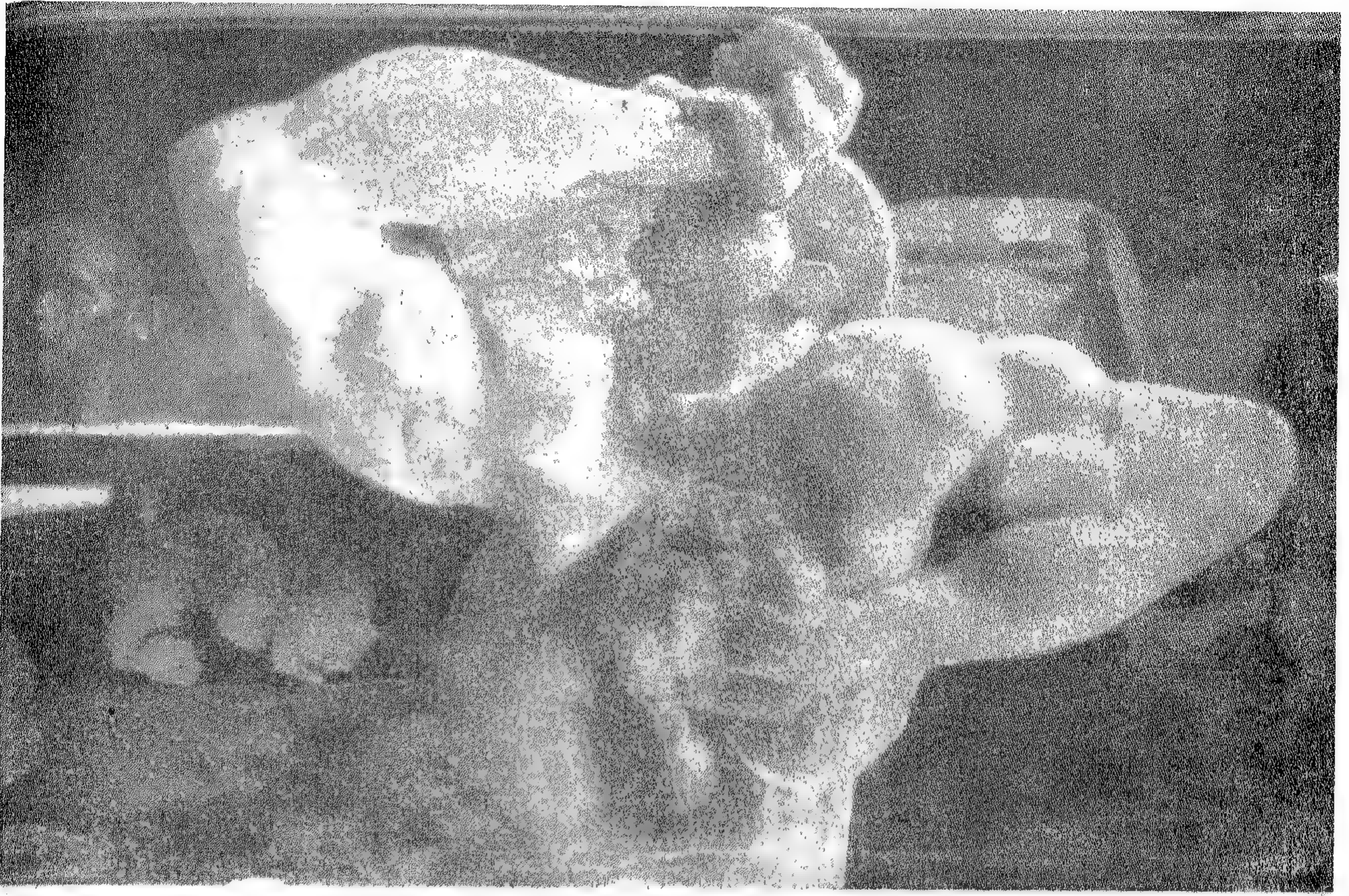
وهذا الكتاب الذى قامت بتأليفه الكاتب والناقدة الأمريكية «دوريس الكسندر» يتناول حياة يوجين أونيل الأولى كما يتناول مصادر مسرحياته ، والكاتبة اذ تربط بين حياته الأولى وبين مصادر مسرحياته تضع يدها على المفتاح الحقيقى لفهم مسرح يوجين أونيل ، فقد كانت

مسرحياته تعبيراً عن حياته ، وما تعرضت له هذه الحياة من تجارب حية وأزمات وجودية كان لها أثرها البالغ فى شكل فنه ومضمونه على السواء . انه قصة تلك المراحل السبع الشهيرة التى قطعها الكاتب المسرحى العظيم منذ أن ولد (فى ١٦/١٠/١٨٨٨) حتى توفى أبوه فى أغسطس عام ١٩٢٠ .

ولقد قام بترجمة الكتاب وتقديمه فقيده أدبنا المسرحى المرحوم الأستاذ درينى خشبة ، وتلك كانت آخر مقدمة كتبتها

يداه التى حالمها كتبت الكتب والمقالات والمقدمات . لذلك كان رائعا من دار النشر التى أصدرت هذا الكتاب أن تركت المقدمة التى كتبها المرحوم درينى خشبة ناقصة كما هى اجلالا لذكرى هذا الراحل الكريم والغريب حقاً فى أمر هذه المقدمة التى لم تتم أن تقف عند بيت مشهور من أبيات عمر الخيام ترجمة درينى خشبة عن فيتر جيرالد ، وهو البيت الذى يقول فيه الشاعر الفارسى .

اشرب فما تعلم من أين جئنا
لا ولا تدري لماذا أتينا



- اودليوس - للفنان فيزفستني

الجريئة التي يفكر ويعمل بها ،
ويزفستني يعد نفسه ، المتكلم الرسمي
باسم جماعة الفنانين غير الرسميين ..
وهو يؤمن بأن الفن يجب أن يحوي
أفكارا ، وذلك لكي يكون فنا إنسانيا ،
فجميع شخصيات دستوفسكي تقوم
على أفكار وهذا هو السبب في عمقها ،
والفن وحده في نظر فيزفستني هو
الذي يجعل الناس تتعرف على أنفسهم .

ويبادر الفنان يوري سوبوليف
بسؤال الناقد الانجليزى جون بيرجر
« أرجو أن تصارحنا بنقاط الضعف
في أعمالنا ، هل نحن فنانون محليون
فقط أم لا ؟ أخبرنا ولا تلتمس لنا
عذرا ، نحن لا نؤمن بأن الثقافة بناء
مطلق يستطيع فيه كل فنان أن يضع
حجرا ، بل الثقافة بناء ديناميكي
مفتوح ، فكل فنان يجب أن يجاهد
بمفرده للوصول الى الحقيقة ، وذلك هو
ما يدفع الى التقدم »

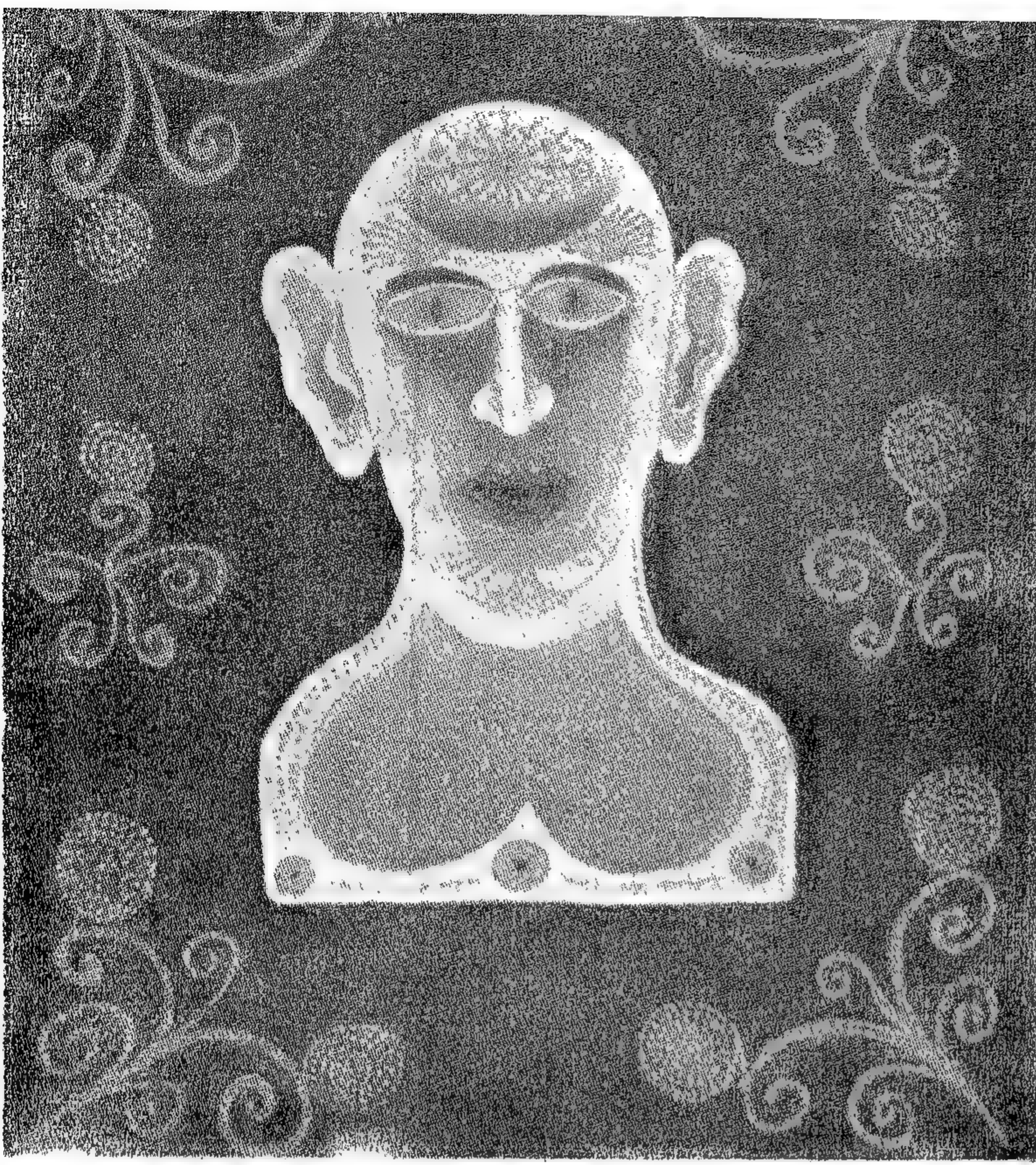
وهناك وجد جون بيرجر مجموعة
أخرى من الفنانين تسمى بجماعة «الفن
المتحرك» Kinetic Art وهي تتكون
من حوالي اثني عشر فنانا لا يتجاوز عمر

حينما ذهب جون بيرجر الناقد الفني
الانجليزى الى موسكو وقابل مجموعة
الفنانين غير الرسميين هناك ، وجد أن
موقفهم يناقض تماما موقف الفنانين
الانجليز ، إذ هم يؤمنون بوجود هدف
أخلاقي واجتماعي للفن ، أما الفن للفن
فهم يطلقون عليه فنا حرفيا ، ويحتقرونه
والفنان في نظرهم إذا لم يكن نبيا
ومبشرا لا يصبح شيئا على الإطلاق .

ويقول الفنان يورس سوبوليف ..
ان المشكلة تكمن في أيهما نأخذ به ..
الجمال الشكلي أم جمال المضمون ؟ أما
نحن فلا نهتم إلا بالمضمون ، إذ نحاول
بطريقتنا غير اللفظية الوصول اليه .
والواقع كما يقول بيرجر ، أن هؤلاء
الفنانين يؤمنون تماما بأن وظيفة الفن
في المجتمع الاشتراكي تختلف عنها في
المجتمع الرأسمالي ، وأن عملهم الفني
يساهم حقيقة في تطور مجتمعهم .

ومن بين الفنانين الذين قابلهم بيرجر
الفنان ارنست فيزفستني .. وهو
أشهرهم جميعا .. في الأربعين من عمره
.. وأثر كثيرا على فنانين أصغر منه
.. ليس بأسلوبه كمثال ولكن بطريقته

الموجة الجديدة في الفن السوفيتي



صورة بغير عنوان
للفنان جروبمان



جسيم دانتي
للفنان سوبوليف

الواحد منهم الثلاثين عاما ، وقد تأسست هذه الجماعة في عام ١٩٦٢ على يد الفنان ليف نسيبرج ، ولما كانت أعمال هؤلاء الفنانين يجوز عدها من فنون العمارة والهندسة ، فلقد تخلصت بذلك من الصفات التي قد تؤدي هناك الى رفض هذا الفن .

وفي أوائل هذا العام قام فنانون هذه الجماعة معرضا ناجحا لأعمالهم في معهد كورشاتوف للذرة ، وهم الآن مكلفون من قبل السلطات بتصميم ثلاث قاعات بأحد القصور الهامة في ليننجراد ويسمى قصر التجديد . . . ويحوى هذا القصر قاعة كبرى للرقص سيعمل أفراد هذه الجماعة المتحركة على أن يكون كل شيء فيها متحركا . . . فعندما تعزف الموسيقى ويبدأ الرقص ، تأخذ الدبذبات الموسيقية في ضبط لون وحركة الأشكال المصنفة على سقف القاعة الكبير . . . وبذلك تصبح الحركة في حد ذاتها هي مضمون هذا الفن . ويقول نسيبرج في هذا المعنى : « أنتى أرى بوضوح عالم الآلات الحية . . . ذلك العالم الجديد الذي ستوف يوحد بالضرورة بين كل المناظر الطبيعية » .

نظرية النقد

في التطبيق النقدي

بين الأصالة والمعاصرة

● ليس عندنا نقاد يكتبون ، ولكن عندنا كتاب ينتقدون ، فلا يوجد الناقد المتخصص في هذا الفن أو ذاك ، وإنما يوجد نقاد هم أصلاً كتاب يقولون رأيهم في كل شيء ، ولأنهم فضلاء ، بلغ بهم الفضل أن يكون لهم الرأي فيما يعلمون وما لا يعلمون .

● على امتداد ثقافتنا العربية الحديثة، ومنذ عصر التنوير حتى الآن ، لا نكاد نجد الناقد النظري الذي يعبر عن ذواتنا الأصيلة دون ما انعزال عن العالم من حولنا ، ولا نكاد بالتالي نتعرف على ملامح عامة، أو سمات بارزة لنظرية عربية في النقد ، مع أن نظرية النقد هي الأصل الذي يجيء النقد التطبيقي فرعاً له .

● إن الداء الذي أصيبت به الحركة النقدية في ثقافتنا المعاصرة ، ليس هو داء القصور ، وإنما هو داء التقصير ، التقصير عن الإستمراء بآراء صائبة النقد التي بدأها العرب القدامى في ضوء ثقافة عربية معاصرة ، وممارسة نقدية فعالة وهادفة .



٢٠٠٤ المقاد



طه حسين

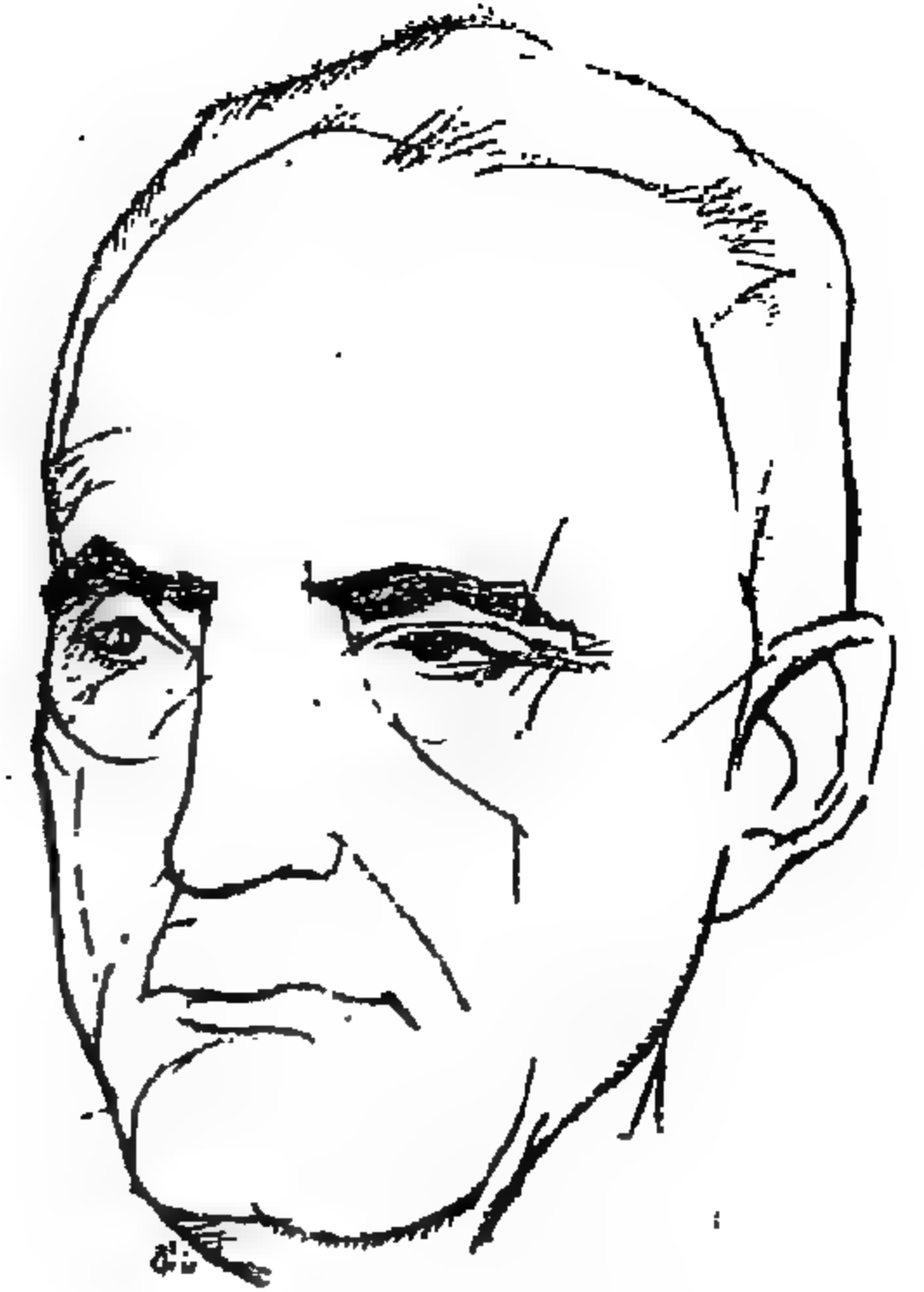
جلال العشيري

أعماله أو في أساليب تعبيره ، ويراها البعض الآخر كاتبها لا ترتفع أعماله على مستوى القصص السينمائية التي تخاطب وجدان المراهقين . وبعد هذا كله ، أمامنا الشعر الجديد ، ومدى ما يثار حوله من جدال ، فمن النقاد من لا يعترف به أبدا ولا يكاد يفرق بينه وبين النثر والنثر الفني على أكثر تقدير ، ومنهم من يرى فيه قمة المد الإبداعي وغاية التجديد في الشعر العربي الحديث .

أزمة الناقد النوعي

اضف الى ذلك اننا ليس عندنا نقاد يكتبون ولكن عندنا كتاب ينقدون ، فلا يوجد الناقد المتخصص في هذا الفن او ذاك ، وانما يوجد نقاد هم اصلا كتاب يقولون وايهم في كل شيء ولأنهم فضلاء بلغ بهم الفضل ان يكون لهم الرأي فيما يعلمون وما لا يعلمون . . مع ان النقد شيء والكتابة شيء آخر ، والا اذا كان سهلا على المؤلفين ان ينقدوا فلم لا يكون سهلا على النقاد ان يكتبوا شعرا او قصصا او مسرحيات ؟ يقول الفيلسوف الكبير برقراند وسل في مطلع تصديره لكتاب « تاريخ الفلسفة الغربية » : « الاعتذار واجب لهؤلاء الاخصائيين الذين اختصوا انفسهم بدراسة هذا المذهب او ذاك ، وبدراسة الفلسفة فرادى ، فقد يجوز لي ان استثنى لينتقز ، ثم اقرر . بعد ذلك ان كل فيلسوف ممن تناولت بالدرس ، يجد عند سواي من يعلم عنه اكثر مما اعلم » . وهذه الروح نفسها التي لا تقتصر على الفلاسفة والاكاديميين وحدهم ، هي مانجدها في صحافة الغرب ، افتح اية جريدة او مجلة تجد لكل فن ناقد المتخصص وهاهو على سبيل

ليس عندنا نقد ، فالنقد عندنا شيء . . أي شيء ، كلام . . مجرد كلام يتراوح بين الكتابة اللامنهجية ، والرأي الشخصي الخالص ، والتعبير بمجرد التعبير . وليس أدل على ذلك من فوضى النقد عندنا ، واختلاف النقاد حول مشروعية العمل ، فضلا على درجات التقويم . فالعمل الفني الواحد يحكم عليه ناقد بالنجاح التام ، ويحكم عليه ناقد آخر بالفشل التام ، ولو حاولت ان تعرف الخط النقدي لهذا الناقد او ذاك لما استطعت الى ذلك سبيلا ، لأنه بنفس المقياس الذي يمجده به الناقد هذا العمل الفني - شعرا كان او قصة او مسرحية - يحكم بالاعدام على عمل فني آخر هكذا بلا سابق نظرية ولا نظرية ، ولا اتجاه . . والأمثلة على ذلك أكثر من ان تعد ، وجيبنا مثال واحد من كل منشط من مناشط التجربة الثقافية ففى الشعر نجد العقاد ، حتى الآن وبعد ان أصبح ملكا للتاريخ ، لا يزال موضع خلاف ، ولا يزال النقاد يختلفون لا حول تقدير عبقرية الشعرية ، بل هم يختلفون عليه أصلا هل هو شاعر أم لا ؟ وفى الفكر نجد سلامة موسى هو الآخر موضع خلاف خلاف لا يدور حول قياس وزنه الفكرى ، بل حول ما اذا كان ناقلا مترجما وكفى ، أم رائدا ومفكرا وصاحب اتجاه . . وفى المسرح نجد وشاد وشبلى كذلك مشهودا بين طرفين لا يلتقيان طرف يعبده كاتبا مسرحيا أصيلا يجمع بين الموهبة الفنية والفهم العميق لأصول الدراما ، وطرف آخر يجرده من كل علاقة بالإبداع الفني ويرى أن قيمته الحقيقية فى النقد عموما ، والنقد المسرحى بنوع خاص ، وفى القصص يجرى احسان عبد القدوس مثالا صارخا للكاتب الفنى يراه البعض روائيا عسريا من الطراز الاول ، سواء فى مضامين



س . موسى

المثال الملحق الأسبوعي لجريدة « الصنداي تايمز » تجد فيه هارولد هوبسون لنقد المسرح ، وديريك بروز لنقد السينما ، وديزموند تيلور لنقد الموسيقى ، وجون رسل للنقد التشكيلي ، وريسموند مورتيمر لنقد الكتب الثقافية الصامة فضلا على جيرمي راندال في الراديو ، وموريس ويجن في التلفزيون ، وريتشارد باكل في الباليه ، وديلز باول في الأوبرا . وهذا على العكس تماما مما نجده في صحافتنا ، ففي أية صحيفة من الصحف أو مجلة من المجلات تجد كتابا تخصصوا في عدم التخصص ، فهم شعراء ينفقون المسرح ، وهم روائيون يكتبون في النقد السينمائي ، وهم مسرحيون يقولون آراءهم في الفن التشكيلي ، وهم معلقون سياسيون يكتبون في الفلسفة والموسيقى والأوبرا والباليه . وهكذا بمقدار ما نفتقر الى الناقد أصلا نفتقر الى الناقد النوعي الذي يقول كلمته في هذا الفن أو ذاك ، فإذا هي الكلمة الحجة والرأي الأخير .

بهذه الروح الواعية ، والفهم المضيء ، يمكن للكلمة الناقدة ان تكون ذات فعالية في تطوير العمل الفني ، وفي جعل أدب النقد على جانب من الأهمية لا يقل عن أدب الخلق والابداع ، أما أن يظل النقد عندنا كما هو الى الآن قائما على العلاقات الشخصية ، صادرا لا عن مدارس النقد ، بل عن « شلل » النقد ، مبرا عن رغبات المؤلفين أنفسهم في بعض الأحيان حتى أصبح عندنا نقاد تابعون للكتاب ، وحتى أصبح من السهولة بكثير أن تقول لي من هذا الكاتب لأقول لك من هو لائقه ، أقول : انه لم يزل النقد عندنا كما هو الى الآن ، فلمن يكون لنا نقد ولا أدب ، لأن مناخا كهذا كفيل بالتضاء على النقد من حيث هو فن قائم بذاته له مشكلاته القائمة وأهدافه البعيدة ، وكفيل بعد ذلك بالقضاء على معطيات النقد من أعمال فنية وأدبية ، فالعلاقة بين وجهي العمل .. النقد والابداع .. كالعلاقة بين سطح السائل في الاواني المستطرقة اذا زاد أحدهما زاد الآخر ، وإذا نقص أحدهما نقص الآخر على نفس المستوى وب نفس المقدار .

نقول هذا على مستوى النقد التطبيقي الذي يجمل من صاحبة ناقدنا نوعيا له رأيه الخاص في هذا العمل أو ذاك ، ولكنه الرأي القائم على فهم طبيعة العمل الفني أو الأدبي

من ناحية ، المعبر عن رأي صاحبه المنهجي أو الموضوعي من ناحية أخرى ، تاركين النقد بمعناه النظري الأكثر عمقا والأبعد مدى ، والذي يتمثل في إقامة مذهب أو وضع نظرية أو شق اتجاه . فعل امتداد ثقافتنا العربية الحديثة ، ومنذ عصر التنوير حتى الآن ، لا تكاد نجد الناقد النظري الذي يعبر عن ذواتنا الأصيلة دون ما انغزال عن العالم من حولنا ، ولا تكاد بالتالي نتعرف على ملامح عامة أو سمات بارزة لنظرية عربية في النقد ، مع أن نظرية النقد هي الأصل الذي يجب النقد التطبيقي فرعاً له ، وهي الأساس الذي لابد منه لقيام نقد نوعي يتناول العمل الفني أو الأدبي إما بالتفسير أو بالتحليل أو بالتقويم . . التفسير النفسي أو الاجتماعي ، والتحليل الجمالي أو الأيديولوجي ، والتقويم الكلي أو التكاملي الذي يضع في اعتباره هذه الجوانب مجتمعة .

هذا الطراز من النقد هو الطابع الغالب على ثقافة عصرنا ، وهو الطراز الذي لا نلقاه في آداب لغتنا المعاصرة ونلقاه في آداب اللغات العالمية الأخرى . . مما يجزنا الى اثارة هذه الاسئلة :

لم لا نرى بين نقاد الأدب المصري تلك النظرة الثقافية العميقة الواسعة التي تتناول كل شيء . . من علم الطبيعة وعلم النبات وعلم الحياة ، الى التاريخ والسياسة والاجتماع . الى النقد والفن والدين ، فضلا على أدب الثقافتين الشرقية والغربية ، وفلسفة العالمين القديم والحديث ؟

لم لا نرى بينهم تلك النماذج الخلاقة من النقد الفلاسفة ، أو فلاسفة النقد الذين لا يقفون عند التقبل البحت ولا يكتفون بالتحصيل الخالص ، بل يمزجون معارفهم بالعقل الوثاب والحس المرهف ، على نحو يمكن الواحد منهم من أن يصبح خلية فكرية حية مملوءة بالحركة والحياة ؟

لم لا نرى بينهم من تمثلت فيه معاني « الأصالة » على نحو ما تمثلت في الكثرة من نقاد الأدب العالمي المعاصر ، فنظرة ، ولو عابرة ، الى هؤلاء النقاد ، ترينا أن كلا منهم قد تجسد فيه هذا المعنى . . معنى الأصالة . . مع تفاوت في النسب واختلاف في المقادير . . منهم من اتجه بالنقد اتجاها موضوعيا يعتمد على التراث كما فعل ت . س . اليوت ، ومنهم من اتجه به اتجاها شخصيا يعتمد على السيرة كما فعل ف . و . بروكس ، ومنهم من غلبت عليه النزعة التقويمية كما عند أيفور ونترز ، ومنهم من غلبت عليه النزعة التفسيرية كما عند أ . أ . ريتشاردز ، ومنهم من أخذ باتجاه الترجمة في النقد . . أي شرح العمل الأدبي شرحا خلاقا كما في حالة ادموند ويلسون ، ومنهم من أخذ بالاتجاه الرمزي في النقد . . بمعنى تناول العمل الفني « بوصفه رمزا يحتاج الى تفسير كما في حالة كنت بيرك . ومنهم من رأى وجوب انخضاع النقد للمنهج العلمي كما فعل نورثروب فراي ، ومنهم من رأى وجوب انخضاعه للمنهج العملي بل والعمل كما فعل جون كراو وآنسوم . . ومنهم من اعتمد في منهجه النقدي على التفسير الاجتماعي كما فعل وليم امبسون ، ومنهم من اعتمد على التحليل اللغوي كما فعل ريتشارد بلاكمور ، ومنهم أخيرا مود بوكين التي أقامت مذهبها النقدي على التحليل النفسي ، وجين آلن هاريسون التي أقامت على التزامات الانثروبولوجية .



م. مندور

اغلب الفن أن الداء الذي أصيبت به الحركة النقدية في ثقافتنا المعاصرة ليس هو داء القصور وإنما هو داء التقصير ، التقصير عن الاستمرار بإرهاصات النقد ، التي بدأها العرب القدامى في ضوء ثقافة غربية معاصرة ، وممارسة نقدية فعالة وهادفة . ذلك لأنه إذا كان هذا الداء الذي أصيب به النقد الأدبي والفني قد نجت من الإصابة به فنون الأدب والفن نفسها ، فهذا أدعى إلى الإيمان بالمعقريّة العربية وقدرتها على الإبداع في مجال النقد ، على نحو ما أبدعت في مجال المعطيات النقدية نفسها من شعر وقصة ومسرح ورواية .

فالإبداع الفني والإبداع النقدي وجهان لعملية واحدة ، وإن كان ثمة قصور أو تقصير في جانب ، فمعناه أن الجانب الآخر يعاني من نفس القصور أو التقصير ، ولا يمكن أن يكون هناك انفصام جوهري بين الجانبين ، لأن وحدة الظاهرة الأدبية تأبى هذا الانفصام ولا ترضاه ، وأقصى ما يصيب العملية الإبداعية هو التخلف في أحد جانبيها نتيجة لاعادة النظر في المفاهيم الجمالية والنقدية القائمة في ضوء ما جاءت به الثورات الفكرية من تقنيات نقدية جديدة ، أو اتجاهات جديدة في البحث .

وعلى ذلك فإذا كان النقد عندنا متخلفا عن الفن ، المتخلف بدوره عن الأدب ، فذلك راجع إلى ظروف بعضها موضوعي والبعض الآخر ذاتي ، وأقصد بالموضوعي : ما يتعلق بمواضع الواقع الخارجي . والذاتي : ما يتعلق بظروف النقاد أنفسهم . فنحن لا نستطيع أن نضع أيدينا على نظرية عامة تصدر عنها كافة الاتجاهات سواء في الفكر أو في الفن ، في الأدب أو في الحياة ، وأقصد بالنظرية العامة ما يرادف « الفكرية » العريضة التي يقف فوقها كل منشط انساني كما في حالة البراجماتية في أمريكا ، والتجريبية في إنجلترا ، والعقلية في فرنسا ، والمثالية في ألمانيا ، والواقعية في الاتحاد السوفيتي ، ومن هنا كانت اشتراكيتنا العربية حتمية جل أولا وقبل كل شيء ، لأنها ليست مجرد خلاص اجتماعي واقتصادي ولكنها أيضا خلاص فكري ، كما أنها لا تلعب دورا حاسما في تأمين النظام فحسب ، بل وفي ارساء القاعدة الفكرية للمجتمع الجديد .

أما أن النقد أكثر تخلفا من الأدب والفن ، فذلك لأننا في

وكونستانس رورك التي عولت في مذهبها النقدي على المأثور الشعبي .

لم لا نرى بينهم من تمثلت فيه معاني « المعاصرة » على

نحو ما تتمثل في نقاد العالم المعاصرين ممن آمنوا بأن آفاقا جديدة من المعرفة قد فتحت أمام النقد المعاصر ، على نحو جعل ناقدا مثل جون كراو رانسوم يفرق بين نقد قديم ونقد جديد مؤكدا أن عصرنا هذا يتميز تميزا غير عادي في النقد ، وأن الكتابات النقدية المعاصرة تختلف من حيث النوع وتفوق من حيث الدقة كل ما كتب من نقد في القديم . . فالمعاصرة هي الصفة الجوهرية التي تميز بين نوعين من النقد يختلف كل منهما عن الآخر تمام الاختلاف ، والمعاصرة هي التي استطاعت أن تضم ضروب المعرفة الانسانية في استعمال منهجي منظم يؤدي إلى بصيرة نافذة في الأدب . . فمن التحليل النفسي استعمال النقاد المعاصرون الفروض الأساسية عن عمل اللاشعور وكيف يعبر عن رغباته الكامنة بالتداني ، ومن أصحاب علم النفس الجماعي أخذوا فكرة الكليات ، وهي أساس الاتجاه التكاملي في علم النفس ، ومن علماء النفس الاكليتيكيين استقوا معلوماتهم عن التعبيرات المرضية للعقل الانساني ، ومن علوم الاجتماع استعاروا نظريات ومقدمات عن طبيعة المجتمع والتغير الاجتماعي والصراع الاجتماعي وصلة هذا كله بالأدب والظواهر الثقافية الأخرى ، ومن المذاهب الانثروبولوجية أخذوا معلوماتهم عن المجتمعات البدائية والسلوك الاجتماعي ، وكان الفولكلور مصدرا خصبا للمعلومات الخاصة بالشعائر الشعبية الموروثة ، وبالأساطير والمعتقدات التي تركز عليها نماذج الفن الشعبي وموضوعاته ، كما كان الحقل الجديد من الدراسات اللغوية السمانتية بمثابة أفق جديد أمام اتجاهات النقد الجديد ، أما العلوم الفيزيائية والبيولوجية فقد أمدت النقد بعناصر أساسية كالطريقة التجريبية نفسها ، ونظريات ذات فائدة مجازية عظيمة مثل « التطور » ومبادئ مثل « النسبية » و « المجال » و « اللا محدودية » .

فأين هذا كله من النقد بمعناه الشائع عندنا حتى الآن ؟

أين هذا كله من حركة نقدية خلعت من كل معاني الأصالة والمعاصرة ، وأقصد بالأصالة أن يصدر الناقد في نظريته عن نفسه أولا بحيث تجيء هذه النظرية نابعة أصلا من طبيعة الأدب في بلاده ، معبرة بعد ذلك عن مزايا لغة هذا الأدب في الفن والتعبير ، أما المعاصرة فمعناها أن يعيش الناقد واقع عصره ، معبرا عن روحه ، مستفيدا من إنجازاته ، معتركا مع قضاياها ، محاولا بعد ذلك ألا يطل عليه من الخارج متأملا ، بل أن يحياه من الداخل نائرا حتى يتمكن من تطوير هذا الواقع وتغييره .

أزمة نظرية النقد

والسؤال الآن هو هذا ، هل يرجع خلو العربية من نظرية عامة في النقد إلى ظروف خارجية وأسباب طارئة تزول جميعا بزوال الدواعي والأسباب ، أم هو سبب أصيل في بنية الطبيعة العربية يجعلها قاصرة عن الإبداع النقدي عاجزة عن تصور النقد في إطار نظري عام ؟



ل. عوض

منه سواء في الأدب أو في نقد الأدب ، وكل ما بقى من تأثير أرسطو وقدامة ، ظل واقفا عند علوم اللغة المختلفة من نحو وبلاغة وعروض ، وهذه كما لاحظ الدكتور مندور بحق من أدوات النقد ولكنها ليست اياه ، لأن النقد الأدبي نشأ عربيا وظل عربيا صرفا ، تماما كما حدث على الصعيد الفلسفي عندما أنبهر بعض مفكرى الاسلام من أمثال الفارابى وابن سينا وابن رشد ، انبهروا بمعطيات الفلسفة اليونانية حتى تمثلوها تمثلا أبعدهم عن جوهر الفكر الإسلامى وحقيقة صراعه مع واقع المجتمع فى ذلك الحين ، الأمر الذى ترتب عليه ظهور نوع من الاغتراب الروحى العميق بين هؤلاء المفكرين بثقافتهم المشائية من جهة وبين المجتمع العربى بمطالباته الاسلامية من جهة أخرى ، فكان أن لفظهم المجتمع العربى الاسلامى وأعلن أنهم لا يمثلونه فى شئ ، وأنهم دوائر منفصلة تعبر عن فكرها الشخصى ومزاجه الخاص ، وهذا ما سبق أن عبرنا عنه فى كتاب « حقيقة الفلسفات الاسلامية » بقولنا ان أصالة الفكر الاسلامى تلتبس عند غير الفلاسفة ، عند الأصوليين الفقهاء وعلماء الكلام .

أعود فأقول : اننا قطعنا صلتنا بهذه المحاولات التى قام بها نقاد العرب القدامى ، فبدلا من أن تصدر عنها فى ضوء ثقافات أجنبية حديثة وهادفة ، وفى ضوء متطلباتنا الجديدة من أجل التعرف على ملامحنا النقدية الحقيقية دون ما انعزال عن العالم من حولنا ، أخذنا بمقاييس النقد الأجنبى وطبقناها تطبيقا جامدا فأحدثنا فجوة عميقة بين آدابنا المعبرة عنا والنقد الذى هو غريب عليها كل الغربة ، وهكذا ضاعت الحقيقة الأدبية بين نوعين من النقد كلالهما بعيد عن الصواب ، النقاد السلفيون الذين استظهروا علوم الأوائل - دون ما احاطة بعلوم الحديث - وحاولوا تطبيقها على فنون لا تخضع بطبيعتها لمقاييس النقد التى قال بها القدامى لأنها فنون مستحدثة على آدابنا ، جديدة على لغة هذه الآداب ، والنقاد المحدثون الذين احاطوا بقواعد النقد الأجنبى ومدارسه الحديثة وحاولوا تطبيقها على آداب اللغة العربية دونما احاطة بتراث هذه اللغة وعبقريتها الخاصة فى الفن والتعبير ، ودون ما اعتبار للظروف البيئية والاجتماعية التى فى كنفها نبت العمل الفنى ، وعلى أرضها نما وكتبت له الحياة والخلاص هو فى اجتماع هذين الجانبين فى الناقد التكاملى الذى يضرب ضربته فيعيد حركتنا الفنية والأدبية الى صوابها ، ويرصف الطريق واسما وطريلا أمام النقد العربى بمشكلاته الخاصة وقواعده الأصيلة . . . كى نعود فنرى قيمنا الحقيقية لا الزائفة وهى تحتل مكان الصدارة ، كى نعود فنحس بمسئولية الكلمة الناقدة وفعاليتها فى صياغة الواقع من جديد ، كى نعود فنقدر على التمييز بين الحق والباطل ، بين الخير والشر ، بين القبح والجمال .

خطوات على الطريق

لو حدث هذا من زمان لما تكبد نقاد أدبنا الحديث كل المشاق التى تكبدوها ليعيدوا النقد الأدبى فنا عربيا له سماته الخاصة ولامحه الفريدة ، وله بعد هذا كله مشكلاته القائمة ونتائج البعيدة ، صحيح ان الخطى الأولى التى خطاها جيل الزواد أو جيل عصر التنوير من أجل صياغة نظرية عامة فى النقد شهدت ألوانا هائلة من التعثر إذ لم يكن لديهم تصور

الأدب وفى الشعر بخاصة لنا تراثنا القديم الذى تعد جهودنا الحالية بمثابة تطوير له واستمرار به مهما كانت ثورية هذا التطوير ، وفى الفن سواء فى الفن التعبيرى أو فى الفن التشكيلى ، استطعنا الى حد كبير أن نتعرف على ملامحنا الفنية الأصيلة والتى ليست ترجمة ولا اقتباسا من أية ثقافة أجنبية دخيلة أو داخلية ، وهذا كله على العكس من موقفنا النقدى الذى لا هو تطوير لتراث قديم ولا تعبير عن واقع معاصر ، فقد قطعنا صلتنا تماما بمحاولات النقد الأولى التى قام بها العرب القدامى من أمثال ابن سلام وابن الأثير والأمدى والجرجاني وأبى هلال العسكري ، وعلى الرغم من بساطة هذه المحاولات وبكارتها الا أن قيمتها الكبرى فى كونها نابعة أصلا من طبيعة الأدب العربى متجانسة بعد ذلك مع مزايا اللغة العربية فى الفن والتعبير . . فابن سلام فى كتابه « طبقات الشعراء » وابن الأثير فى كتابه « المثل السائر » والأمدى صاحب كتاب « الموازنة بين الطائيين » والجرجاني صاحب كتاب « الوساطة بين المتنبى وخصومه » وأبو هلال العسكري فى كتابه « سر الصناعتين » هؤلاء جميعا لم يصدروا فى تأليفهم عن ثقافة اغريقية وافدة ولا عن مزاج شخصى خالص ، ولكنهم صدروا عن المجتمع العربى الاسلامى نفسه وحقيقة مصالحه وطبيعة مشكلاته ومحاولاته الدائمة من أجل النمو والاستمرار ، عن طريق لسانه العربى وطريقة هذا اللسان فى النطق والتعبير .

بهذا الاستبصار الواعى العميق ظهرت على أيدي نقاد العرب القدامى علوم اللغة العربية المختلفة كالبلغة والبديع والمعانى والبيان ، كما ظهرت الفروق الأساسية بين الأدب العربى الأصيل والأدب اليونانى الدخيل سواء فى مناهج النقد ووسائله ، أو فى موضوعاته وقضاياها ، ومن هنا كانت ثورة نقاد الأدب العربى الاسلامى - الى جوار الأصوليين من الفقهاء ومتكلمي الاسلام - على معطيات الثقافة اليونانية . . سواء فى النقد تمثلا فى كتاب الشعراء ، أو فى الفكر كما هو ممثل فى كتب المنطق والالهييات ، فهم بعد أن نقلوا كتاب الشعر وهضجوه ، وحذا حذوه بعض النقاد من أمثال قدامة ابن جعفر ، الذى حاول وضع علم للشعر وعلم للنشر ، يقومان على الفروق الشكلية التى مكن لها أرسطو بمنطقه فى كل ميادين المعرفة . . سرعان ما لفظوه ونحوه وأعلتوا تنصلهم



م. ١٠٠ العالم

الأديب ، ثم العناية بالتراكيب اللغوية والجري على نهج الفصحاء ، وأخيرا المران على قواعد البلاغة والتمرس بأساليب المجيدين من الشعراء . غير أن الرافعي طغى عليه الاحتقان بالأسلوب والعناية بالبيان طغيانا جعل أدبه أقرب إلى أدب الزخرف كما قال طه حسين أو أدب الصنعة كما وصفه سلامة موسى . وبذلك باعد الرافعي بين أدبه وبين دوق العصر ، فظل بعيدا عن عصره غريبا على معاصريه مستغلقا على من جاءوا بعده كل الاستغلاق . ولم يكن لمنهجه البياني من فضل الا فضل بعث القديم لا جامدا جافا كما فعل الشيخ الموصفي ، ولكن نابعا من ذات الأديب معبرا عن خلجات روحه ومضات ضميره ، وذلك في ضوء حماسة دينية مصدرها القرآن وغيره قومية مرجعها الحرص على أصالة اللغة العربية . وعلى الرغم من احساس الرافعي بضيق الدائرة التي يتحرك فيها الأدب العربي وضرورة المصالحة بينه وبين آداب اللغات الأخرى : « وما زالت أجناس الأمم يضيق بعضها بأشياء ، ويتسع بعضها بأشياء ، فلسنا مقيدون بالفكر العربي ولا بطريقته ، وعلينا أن نضيف إلى محاسن لغتنا محاسن اللغات الأخرى » . الا انها كانت مجرد كلمات يجارى بها روح العصر دون محاولة جادة وأكيدة لتحقيقها ، وانما ظل الرجل يعني بتزويق الكلمة حتى أصبح أدبه أقرب إلى فن الأرابيسك الذي يبهرك بدقة الصنعة وبراعة الصانع دون أن يكون فيه شيء يقال ، وهكذا ظل أدب الرافعي شكلا بلا مضمون أو أسلوبا خال من الفحوى .

ثورة النقد الحديث

في محيط من التطبع إلى التجديد تقصر عنه إمكانات الأفراد ، وفي مضطرب من إيجاد تصور شامل لتطوير الأدب العربي في ضوء الثقافات الأجنبية ، وفي جو خائق دعت الحاجة فيه إلى تصحيح مقاييس الشعر بخاصة وفنون النثر بوجه عام ظهر عباس محمود العقاد . . العملاق الذي ضرب ضربه فتلاقت على قلمه الشقائتان . . العربية الأصيلة والغربية الوافدة ، وتجلت قيمته المرحلية في الاتجاه إلى الإنسان باعتباره مصدرا للآداب والفنون لا إلى اللغة لنستقي منها الإنسان . . ولما كان الإنسان في حقيقته « ذاتا » ، وذاتا حرة على اعتبار أن الله هو أعلى الدوات لانه أكثرها

عام لفلسفة شاملة يصدر عنها كل منشط فكري أو فني أو حياتي ، ولكن الجيل الحاضر من نقاد الأدب والفن . . جيل عصر التحرير . . استطاع لايمانه بالاشتراكية العربية أصول عقيدة وفلسفة ثورة ، أن يبلور محاولات الرواد وأن يضع يده على الملامح الواضحة لنظرية النقد ، ونظرة فاحصة للقطاع الطويل في حركتنا النقدية ترينا مدى ما أسهم به كل ناقد من أجل وضع نظرية عامة في النقد ، ومدى تفاوتهم في كم الثقافة وكيف الإبداع ، ومدى حرصهم على حل المعادلة الصعبة . . معادلة الجمع بين الأصالة والمعاصرة . والواقع أن حركة التنوير التي بدأت في أواخر القرن الماضي بالعودة إلى تراثنا العربي القديم على نحو ما بدأ عصر النهضة الأوروبية بأحياء التراث ، كان لها أثرها الفعال في ظهور رائد مثل الشيخ حسين الموصفي الذي حاول أن يرند إلى منابع النقد الشعري القديمة ليعتد أصول هذا الفن من جديد ، فمن الطبيعي أن تلازم النهضة الأدبية التي كان محمود سامي البارودي رائد البعث في جناحها الشعري ، وعبد الله فكري رائد البعث في جناحها النثري ، من الطبيعي أن تلازمها نهضة مماثلة في دراسة الأدب ونقده ، نقدا ودراسة يعتمدان على بعث علوم اللغة العربية وطرائق النقد عند العرب القدماء . غير أن كتاب الشيخ الموصفي الذي أودعه خلاصة مذهبه في بعث النقد العربي كان شبيها بكتب الأماشي العربية كأماشي المبرد وأماشي القالي وغيرهما ، كل ما هنالك من فارق بينه وبين هؤلاء أن كتاب الشيخ لم يقتصر على الأدب وروايته بل شمل جميع علوم اللغة العربية الأخرى من نحو وصرف وعروض وبديع وبيان . . ومن هنا كانت تسميته « الوسيلة الأدبية للمعلوم العربية » وكانت غايته أن يكون أداة تعلم اللغة العربية وآدابها ووسيلة انشاء الشعر والنثر في عصره ، وهكذا نرى أن قيمة الشيخ الموصفي قيمة تاريخية أكثر منها قيمة ثقافية ، فهي تكاد تنحصر في بعث القديم ووصله بالحياة في عصره ، دون أن يصدر في ذلك عن تصور كامل لمعنى التجديد واحاطة كافية بثقافة الغرب ، ومن هنا بقي الشيخ الموصفي حبيس دائرة لا يتعداها . . بعث القديم وأحياء التراث .

ولكن بعث القديم وحده لا يكفي وأحياء التراث كما هو شيء لا يفيد ، لذلك ألحت الحاجة إلى وجود من يبعث القديم في ضوء الجديد ويحيي التراث ليجمعه وقودا فكريا وروحيا في مطلع عصرنا الحديث ، وكان ذلك هو ما حاوله مصطفى صادق الرافعي ، فقد اتجه هذا الرائد أول ما اتجه إلى التجديد في الشعر والنثر على السواء ، محاولا أن يربط الأدب بواقع الإنسان وأن يجعله حميم الاتصال بوجدانه ومشاعره ، مدخلا في اعتباره الجانب المستحدث من المدنية والحضارة ، ولذلك فهو يهاجم القديم والقدماء ، ويعيب على التقليديين انشغالهم بمظاهر القديم ومعالمه دون الالتفات إلى ما جد على الحياة من تطور وما حصل لها من تغيير ، فالموضوعات التقليدية تحبس الموهبة وتغرق الخيال ولا تنطلق من طبقات النفس وأغوار الضمير لتخاطب كافة الجوانب في الإنسان .

ومن هنا اهتدى الرافعي إلى منهجه البياني في النقد ، والذي يخص مراحله في الطبع الفياض الذي يصدر عنه

حرية على الإطلاق ، كانت الحرية عند العقاد هي الأصل في فكرة الجمال كما أنها الأصل في معنى الحياة ، وتفسير ذلك فلسفياً أن الحياة مادة وروح أو شكل وفحوى أو هيولى وصورة ولا سبيل إلى إدراك الروح أو الفحوى أو الصورة بغير المادة أو الشكل أو الهيولى ومن هنا نشأت الضرورة عند العقاد ، والضرورة عنده معناها التباس المعنوى بالمحسوس أو المطلق بالمقيد لتظهر الحياة للعيان .

وهذا الذى يقال عن الحياة في علاقتها بالضرورة والحرية يقال مثله عن الجمال ، ففكرة الجمال في الحياة عند العقاد هي بعينها فكرة الجمال في الفنون ، معانها واحد ولا يختلف هذا المعنى في جوهره الدفين وإن اختلف في أوصافه الظاهرة بحيث نخلص إلى أن الجمال هو الحرية أو هو مظهر من مظاهرها حينما يعلو على العوائق والقيود .

وعلى هذا الأساس استطاع العقاد أن يحل مشكلتي الشكل والمضمون في الأدب ، فالشكل في الأدب ضرورة ، والأديب الحق هو ذلك .. الإنسان الملهم الذى يوفق لاختيار الأشكال التى تنسبنا الأشكال وتؤدي عملها في أن تساعد المعنى على الظهور ، لا أن تشغل الناظرين بالتواهر عما وراءها من المعانى والدلالات . وتلك هي غاية التعبير الأدبي .. أن يكون إناء ينضج بما فيه ورمزا يدل على ما وراءه ، والكلام عما فيه وما وراءه يقودنا بالضرورة من الكلام عن جانب الشكل إلى الكلام عن جانب المضمون ، فبعد العقاد أن هذه النظرة في التوفيق بين الحرية والقيود أو في « تغليب الحرية على الضرورة » هي وحدها الكفيلة بأن تطلق للأديب العنان كي يتصور الحياة تصورا أعمق ويصورها تصويرا أصدق ، فالأعمق والأصدق في مضمون العمل الأدبي نتيجة لازمة وطبيعية لهذه النظرة .

ومن هنا .. من قيمتى الأعنى والأصدق على مستوى فلسفة الجمال خرج العقاد بمنهجه النفسى على مستوى النقد الأدبي ، فهذا المنهج قائم على ما يؤمن به العقاد من أن أدب الأديب إنما هو صورة نفس صاحبه وتاريخ حياته الباطنية ، وأن عمل الناقد هو البحث عن الأديب في أدبه واستخراج صورته النفسية من هذا الأدب ، وهذا هو المنهج الذى استخدمه العقاد في دراسته عن ابن الرومى كما يدل عليه عنوان كتابه « ابن الرومى .. حياته من شعره » والذى استخدمه أيضا في دراسته عن أبى نواس وفي مقالاته عن أبى الطيب وأبى العلاء . وكذلك في كتب العبقريات التى صدر فيها العقاد عن المنهج نفسه محاولا أن يرسم صورة نفسية لا سيرة تاريخية سواء لعمر أو لملى ، لخالد أو للحسين ، لمحمد أو للمسيح على نحو ما رسم صورة نفسية لمن ذكرناهم من الشعراء .

ولكن الذى ترتب على رد الجمال إلى الحرية عند العقاد هو تحول الجمال إلى حقيقة ميتافيزيقية معزولة تنشد البحث عن الجميل في ذاته ، دون أية علاقة تربطه بالواقع الخارجى ، كما ترتب على استغراقه في المنهج النفسى أنه عزل الأديب عن واقعه التاريخى بل وعن إطار عصره ، ونظر إليه على أنه « شئ في ذاته » لا علاقة له بالحياة ولا صلة لأدبه بالجنس أو بالبيئة أو بالقيم السائدة في عصره ، لذلك دعت الحاجة إلى منهج آخر جديد يضع في اعتباره هذه الأبعاد الجديدة ،

وبمقتضاه يمكننا أن نفسر اختلاف أدب أمة ما عن غيره من آداب الأمم الأخرى ، كما نفسر اختلاف نفس الأدب في عصر عن عصر وفي بيئة عن بيئة وبالمثل نفسر اختلاف أديب عن أديب .. وكان هذا المنهج هو المنهج التاريخى الذى دعى إليه طه حسين واستخدمه بالفعل في دراسته عن « ذكرى أبى العلاء المعرى » وفى غيرها من الدراسات .

ولقد استمد طه حسين أصول منهجه التاريخى في النقد من المدرسة الفرنسية التى تزعمها الناقد الكبير هبوليت تين ، وحرص فيها على تعريف الأوربيين بعلم التاريخ وعلاقته بالحياة الاجتماعية ، ومؤدى نظريته أن الإنسان من صنع الوراثة والبيئة والعصر وبذلك لا يكون الفن صورة للفرد ولا تصويرا للذات وإنما هو في حقيقته تعبير عن الجنس وعن الزمان والمكان . ومن هنا انطلق طه حسين بمنهجه التاريخى القائم على هذه العناصر الثلاثة .. الجنس والبيئة والعصر ، والذى لا يعنى بالأدب إلا من حيث هو مرآة للمجتمع ، ولا يهتم بالشاعر وحياته إلا بالقدر اللازم لفهم شعره . فالإنسان بمواهبه ومعنوياته أن هو إلا أثر من آثار البيئة بمعناها الاجتماعى الواسع ، لا يكاد يفترق عن الحيوان والنبات في انتفاء الفكرة وانعدام الإرادة .

وصحيح أن طه حسين لم يقف عند هذا المنهج التاريخى بحدوده العلمية الجامدة وإطاره المذهبى الجاف وإنما أدخل إليه بعض الأصول الفنية التى اتخذها معيارا للنقد ومحكا للقيم الأدبية ، ولعل من أهم هذه الأصول .. الصدق الفنى وحرية الأديب . فقد طالب طه حسين الأديب بأن يعبر عن واقع احساسه بحرية كاملة لا يرضخ فيها لقيود العرف ، وأن ينزل على حكم الذوق في التعبير بلسان المصر فلا يصطنع لغة غير لغته ولا يتكلف أسلوبا غير أسلوبه وإنما يستجيب لمشاكل العصر ودواعى التطور .

أقول إنه على الرغم من أن طه حسين لم يقف عند حدود المنهج التاريخى وإنما أضاف إليه عنصرى الصدق الفنى وحرية الأديب إلى الحد الذى جعله يقول كلمته المشهورة : « خسرت الأخلاق وريخ الأدب » بمعنى أن حرية الأديب مكفولة حتى ولو أدت به هذه الحرية إلى مجافاة الأخلاق ، فقد كان طه حسين بمنهجه التاريخى بمثابة الوجه الآخر للعقاد بمنهجه النفسى .. الأخير حصر نفسه في ظروف الأديب الداخلية .. أعنى ظروف حياته النفسية ، ووقف الأول عند ظروف الأديب الخارجية .. واقصد بها ظروف الجنس والبيئة والعصر . لذلك كان لا بد لمنطق التطور من مرحلة جديدة يتم فيها الجمع بين النقيضين في مركب واحد ، إذ نصل إلى ما يقارب التفسير الصحيح عندما نحاول أن نتيين طريقة التفاعل الديناميكي بين شخصية الشاعر أو الأديب وبين واقع بيئته وأحداث عصره . وتلك كانت بداية الدعوة إلى المنهج الاجتماعى الذى حمل لواءه سلامة موسى واستقى خطوطه وملامحه من فلسفته الطبيعية التطوريه التى تحاول دائما فهم « الجمال » في ضوء إدراكها لنشاط « الطبيعة » وتسعى باستمرار لتأصيل جذور « الفن » في مسمى « الواقع » وأحشاء « المجتمع » . فعند سلامة موسى أن « الجمال الطبيعى » هو الركيزة الأساسية لكل « جمال

فنى . على اعتبار أن الجمال غاية من غايات الطبيعة ان لم نقل انه هو نفسه الغاية التي بلغتها الطبيعة . . . ولكن هل معنى هذا أن الجمال غاية ؟ . يجب سلامة موسى على ذلك بقوله ان من شأن الحضارة البشرية أنها تحيل ما في الطبيعة من وسائل الى غايات ، فالأواني والتماثيل واللوحات والرسومات وغير ذلك من المنتجات الفنية . . . كلها نشأت ووسائل لغايات فأصبحت هي ذاتها غايات بل ان اللغة نفسها قد استحالت عند بعض الكتاب الى غاية . . . عندما احوالها الى موسيقى وحلاوة لفظ ورشاقة عبارة .

ومن فوق هذه القاعدة الجمالية التي تحيل الوسائل الى غايات وترى في الفن نشاطا فعلا يقوم به الانسان من أجل تغيير الواقع ، انطلق سلامة موسى الى منهجه الاجتماعي في النقد الذي تأثر فيه بزعماء المدرسة الفرنسية من أمثال دوركيم وليفى بويل وغيرهما ممن ذهبوا الى أن الأدب انعكاس للمجتمع ورد فعل للحياة الاجتماعية ومن ثم استعانوا بالأدب على فهم كل من المجتمع والحياة ، ومن هنا ربط سلامة موسى بين « الحياة والأدب » في كتابه المسمى بهذا العنوان ، ثم عاد ليضع الأدب في خدمة الشعب في كتابه الذي سماه « الأدب للشعب » .

وهذا ما عبر عنه سلامة موسى تعبيراً جامعاً قال فيه « ولكن ما دام الأدب في خدمة المجتمع فانه يجب أن يندغم في مشكلات المجتمع ويجب أن يرفع أحساسنا الى طرب الحزن أو الفرح أو الغضب أو المرح أو القلق أو الاستطلاع حتى يحملنا على التفكير وحتى يحيل حياتنا الفردية الى حياة اجتماعية . تترفع عن الهشوم الشخصية الصغيرة وتضطلع بالهشوم الانسانية الكبرى » .

وهكذا نرى أنه على الرغم مما في نظرية النقد عند سلامة موسى من متناقضات اذ تبدأ بفلسفة طبيعية تطورية ولا تدم العناصر المثالية الروحية ، فانها في عمومها نظرية اجتماعية تفسر معنى الفن ببيان صلته بالمجتمع وتحرص على أن تربط الأدب بموضوعات الحياة ، وتجعل الأديب يستهدف بكتابات صالحة الشعب . غير أن وظيفة الأدب والفن وهما في الحياة ، فبالا عن دور الأديب أو الفنان في ارتكازه على منطق العصر وحاجات البيئة ومطالب الانسان المعاصر . . . كلها عناصر غفل عنها سلامة موسى ولم يضعها في الاعتبار ، وذلك لعدم ظهور فلسفات جديدة غير الفلسفة التطورية ، فلسفات من قبيل الاشتراكية والوجودية اللتين نتج عنهما ذلك المنهج النقدي الجديد الذي يعرف باسم المنهج الأيديولوجي ، والذي يعتبر محمد مندور بحق رائدا له في ثقافتنا العربية المعاصرة .

ثورة على الثورة

وتجلى القيمة الرجعية لمنهج النقد الأيديولوجي عند محمد مندور في أنه لم يقف عند حدود الاهتمام بالموضوع بل تجاوزه الى العناية بالضمون ، أي الى ما يفرغه الأديب أو الفنان في الموضوع من أفكار وإحاسيس ووجهة نظر ، ذلك لأن الموضوع الواحد قد يصدر فيه أدبيات مختلفان مفهومين متناقضين تبعا لاختلاف نظرة كل منهما اليه واختلاف طريقة معالجته له . ومن هنا رأينا بفضل التجربة الحية

المعاشة على أية تجربة أخرى وبخاصة اذا لم تصلح وعاء لمشكلة معاصرة تشغل الأديب وتهم مجتمعه ويحتاجها واقع الانسان الحاضر . فالمنهج الأيديولوجي الذي دعا اليه محمد مندور هو الذي يركز على منطق العصر وحاجات البيئة ومطالب الانسان المعاصر ، وهو الذي يرى أن ما كان يسمى في أواخر القرن الماضي بالفن للفن لم يعد له مكان في عصرنا الحاضر الذي تصطرع فيه معارك الحياة وفلسفاتها المتناقضة اصطرعا يسير بالمجتمع نحو الأنفع كأعمق وأشمل ما يكون ونحو الأرفع كأجمل ما يكون .

والذي يهمنا الآن هو أن اهتمام محمد مندور المتصاعد بأولوية المضمون في تقويم العمل الأدبي أو الفني ، هو الذي أدى به الى تطوير منهجه النقدي في ضوء الفلسفة الأيديولوجية الجديدة ، تلك التي تنادي بوجوب التزام الأديب والفنانين بمعارك شعوبهم وقضايا عصرهم ومصير الانسانية كلها . . . ومن هنا كانت مناصرته لقضية الالتزام في الأدب والفن ، ودفاعه عن الأدب الهادف والفن القائد . فالأديب الملتزم هو الذي يقدر مسؤوليته ازاء قضايا الانسان الحاضر ومشكلات المجتمع الجديد ، والفنان الهادف هو الذي يسمى الى قيادة الحياة والمجتمع نحو غايات أبعد مدى . . .

أبعد من الحاضر وأفضل وأكثر اسعادا للبشر ! وهكذا كانت دعوى محمد مندور في صحيحها هي الدعوة الى جوهر كل فلسفة اشتراكية تستهدف تطوير المجتمع والحياة نحو هدف أكثر تقدما وغاية أكثر شمولاً . . . ولكن الدعوة الى الجوهر أقرب الى التعميم النظري منها الى التخصيص التطبيقي ، كما أن الفلسفة الاشتراكية عنده كانت فكرة ونظرية أكثر منها ممارسة وتطبيقا ، لذلك كان لا بد من تحديد مفهوم الاشتراكية - لا جوهرها - تحديدا أكثر وضوحا وأشد مباشرة ، لأنه اذا كان الأدب تعبيراً ذاتياً عن موضوعية المجتمع وحتمية تطوره ، فهل هو تعبير ديكارتى يتفاعل مع الأصل والجذور ، يأخذ منها ويعطيها ، وبالتالي يصبح له دوره المحدد في الحياة وموقفه الواضح من المجتمع ؟ والاجابة على هذا السؤال اجابتان أو هما اجابة واحدة ولكنها ذات وجهين ، هما وجه التطبيق الاشتراكي الذي كان محمد مندور بحق جوهره الفكري الأصيل ، أحد هذين الوجهين هو الاتجاه الذي يأخذ بالاشتراكية على المستوى العقائدي الهادف ، والآخر هو الاتجاه الذي يأخذ بها على المستوى الواقعي الملتزم ، الأول تزعمه لويس عوض ، وتبلور الثاني على يد محمود أمين العالم .

فاما الاتجاه الأول فقد بنت ارضاءاته النقدية تتضح في كتابات لويس عوض الأولى وبخاصة مقدماته لمسرحية شيللى « برومثيروس طليقا » ولقالات « في الأدب الانجليزى الحديث » ولديوان « بلوتولاند » تلك المقدمات التي عبر فيها عن مفهومه الاشتراكي الذي يربط ما بين الظاهرة الأدبية والظاهرة الاجتماعية بكافة جوانبها السياسية والاقتصادية والفكرية ، غير أنه اذا كان قد أعلن في بيانه « الانسانية الجديدة » عن اتجاهه الى مفهوم انساني عام ومجرد للأدب والفن ، مفهوم لا يقتصر على حدود الموقف الاجتماعي بل يمتداه الى الانسان بوجه عام . فاننا نراه في مرحلته الأخيرة . . . في كتابه عن الاشتراكية والأدب وفي التطبيقات الواقعية التي يقدمها في

المسيرة الوظيفية المتفاعلة ، فالمسيرة النقدية غير منفصلة عن مسيرة الأدب والحياة معا في تفاعلها وتراكمها تفاعلا وترافا ينطويان على معنى التكامل والالتزام .

وموقف محمود أمين العالم من هذا الواقع الاجتماعي هو موقف من يؤمن بأن الأدب قوة فعالة في صياغة الحياة وفي تنمية القيم وفي تقدم المجتمع ، وبالتالي موقف من يؤمن بأن النقد لا بد وأن يكون حارسا على المجتمع . . . حارسا على ما فيه من قيم تقدمية حريصا عليها متجها بها دائما نحو مزيد من التقدم والاستمرار . . . وعند محمود العالم أن هذا الموقف وحده هو الكفيل بتنمية الحوار الفكري وإخصاب القيم الجديدة وتعميق الحرية على جانبي النقد والإبداع وهو ما عبر عنه بأنه « خروج بالأدب والفن من رقابة الدولة الى رقابة الأدباء والفنانين أنفسهم » ، وحتى غاية الغايات في حياتنا الثقافية والديمقراطية عامة . . . فكما تعلمون رقابة جماهير الشعب على أجهزة الدولة ، تعلمون كذلك رقابة الأدباء على أنفسهم مرتبطتين بقيم الثورة الاجتماعية ارتباطا وأعباء مستولاة . . .

والذي نخلص اليه الآن من هذا الموقف الذي انتصر له العالم ، هو أنه قد أصبح علما على اتجاه جماعة النقاد الذين نادوا بضرورة تحمل الأديب أو الفنان لمسئولياته ، وطالبوه بأن يلتزم بوسائله الفنية الخاصة بمشاكل شعبه وتجارب مجتمعه وقضايا الحياة من حوله . . . وهو الاتجاه الذي يضم كلا من عبدالعظيم انيس ورشدي صالح وعباس صالح ولؤاد دوازة وبهيح نصار والناقد المهجري محيي الدين محمه . . .

خريطة النقد المعاصر

الى هنا تكون نظرية النقد قد بلغت قمة مدتها التطورية في محاولتها بلورة الفكرة النقدية على أساس نظري واضح ، وصياغة مفهوم الأدب والفن صياغة مذهبية شاملة ، ووصولها في آخر الامر الى المرحلة التي يصبح فيها الأداء رقبا على أنفسهم رقابة الوعى والمسئولية والالتزام الحر . . . والذي يحسب لنظرية النقد في تطورها المرحلي خلال تاريخ نهضتنا الثقافية مؤانها استطاعت لاضالة فيها حياة أن تشكل متصلا دياكتيكيا واحدا كان ينساب في ثنايا هذه المراحل جميعا فلا يعجز كلا منها لفترة غير مفاجئة أو طفرة غير متوقعة ، بل كل مرحلة تنذر بالمرحلة التي بعدها والتي تحل في حياتها بلور المرحلة الجديدة . . .

هذا الحس الديالكتيكي الوافى الذي اتسمت به نظرية النقد في أدبنا المعاصر من طوابع النهضة الى العهد الرابع عشر للثورة ، هو الذي جعلنا نضع في الاعتبار كل من أسهم في بلورة النظرية ومحاولة صياغتها في إطار مذهبية ، فهذه المحاولة هي بضمت فكر صاحبها على جبين النظرية وهي في الوقت نفسه موجة في تيار كبير يشتملها ويعبر عن حاجتنا العربية الملحة الى نظرية عامة في النقد تصدر عنها كافة النشاط الادبية والفنية بل وكافة النشاط في الفكر والحياة .

دراساته النقدية ، نراه يركز اهتمامه نحو توجيه الأدب والفن الى الحياة والمجتمع على أساس فكرنا الاشتراكي وفلسفتنا الجديدة . . . كما نراه ينادي بفكرة الأدب الايجابي الهادف ، أي الأدب القائد للمجتمع . . . ولكن مع اعطاء المفهوم الالتزام كما ينادى به الماركسيون على الاخص . . . ويعيب السلبية والغبية والرومانسية على كثير من الكتاب ، ومن هنا كان زعيمنا لهذا الاتجاه الذي سار فيه كل من الدكتور عبد القادر القط في دراساته عن الأدب المصري المعاصر التي تحدث فيها عن السلبية في الفصاة المصرية ، والدكتور علي الراعي في تطبيقه لهذا المفهوم الاجتماعي على دراساته في الرواية المصرية ، ولؤاد دوازة في كلامه عن الرومانسية في كتابه عن النقد المسرحي .

قلت ان لويس عوض في اتجاهه نحو تهذيب الأدب وتوظيفه لخدمة فلسفتنا الجديدة ولقيادة الانسان في المجتمع ، كان يحرص دائما . . . على حد تعبير أحد الماركسيين . . . على اعطاء مفهوم الالتزام كما ينادى به الماركسيون بوجه خاص ، لذلك كان لا بد لهذا الاتجاه « المعقوم » من أن يناضل فضلا مريرا حتى يضرب ضربه فيثبت وجوده ويتولى مكان الصدارة في حركتنا النقدية المعاصرة ، وهذا ما حدث بالفعل في المعركة القصيرة والقريبة التي دارت بين لويس عوض وبين محمود أمين العالم ، وكان موضوعها حرية الناقد وحرية الأديب . . . فالدكتور لويس عوض لا يريد للنقاد أن يصدروا البيانات السياسية باسم النقد الأدبي ، وإنما يريد لهم أن يتحرك ضميرهم الأدبي والفني قبل ضميرهم السياسي ، ومعنى هذا أنه لا يريد للناقد أن يكون حارسا على الثورة أكثر من الفنان حتى لا ينتقل الناقد من تحليل لسل الفنى ورصد ظواهره الى تحديد موقفه من الواقع الاجتماعي .

وهذا ما رد عليه محمود أمين العالم ردا دافع فيه عن حرية الفكر النقدي دفاعا حارا وحادا على اعتبار أن حرية الإبداع الأدبي لا يجوز لها أن تعجز على حرية الناقد بأي حال من الأحوال ، فبالقدار الذي يكون فيه الأديب حرا وبالمعنى الذي يمارس به هذه الحرية ، لا بد للناقد أن يكون حرا هو الآخر ، وليس الحجر على حرية أحدهما إلا حجرا على حرية كليهما ، بل ان حريد الإبداع من حرية النقد ، وحرية النقد من حرية الإبداع ولا حرية لاحدهما بغير حرية الآخر .

والذي يهمنا الآن هو أن هذه المعركة بين طرفي الواقعية الاشتراكية . . . الاشتراكية بمعناها العقائدي الهادف والاشتراكية بمعناها التقدمي الملزم لم تقف عند هذا الحد بل تعدته عند محمود أمين العالم الى إعادة النظر في وظيفة الأدب والفن وموقفهما من واقع تجربتنا الاجتماعية ، فعند الناقد الملزم أن الأدب والفن ان هما الا نقد للحياة وكشف وتنمية لقيمها الجديدة ، ولما كانت هناك سببية متبادلة بين الأدب والحياة من حيث تأثير الحياة في الأدب وتأثير الأدب في الحياة ، فإن النقد هو الآخر لا بد له وأن يشارك في هذه

النقد الشارح » الذي يحصر نفسه في النص الأدبي ليتناول بالشرح والتفسير والكشف عما فيه من نواحي الابداع وهو الاتجاه الذي نجد أصوله في محاولات النقد العربي القديم والذي طوره وأحياه في ثقافتنا الحاضرة المرحوم أمين الخولي ومن ورائه الدكتورة بنت الشاطي والدكتور شوقي ضيف والدكتور حسين نصار وبعض أساتذة كلية دار العلوم .

الموجة النقدية الجديدة

على أن هذه الدوائر المنعزلة والاتجاهات الناشئة التي جاءت لتعبر عن ذوات أصحابها وثقافتهم الخاصة دون أن تخضع لمنطق التطور أو ترتبط بحركة التاريخ ، كما كان لها أن تحول دون المسيرة الصاعدة لنظرية النقد في أدبنا المعاصر ، فالاصالة الكامنة في محاولات النقد العربي حررتها من هذه النظرات الجزئية التي جاءت محدودة بحدود الوعي الفردي ، ومكنتها من ادراك أهمية العلاقات الوظيفية في اقامة النظرة الكلية العامة التي ترتبط بالواقعين التاريخي والاجتماعي في آن ، الاصيل والمعاصر في وقت واحد ، وقد تمثل شطرا هذه المرحلة النقدية الجديدة في الكتابات الشابة والثقفة التي رأيناها في كتابات رجاء النقاش وغالي شكري وأمير اسكندر من ناحية ، وفي كتابات جلال العشري (ان جاز لي ان اضع اسمي في هذا المقال) من ناحية أخرى .

فالشرط الاول على الرغم من كتاباته الجادة والنجازاته الحقيقية الا أنه في صحيحه جاء استمرارا ولا أقول تطورا لجيل الزواد الذي سبقه واتخذ كتاب هذا الجيل مصابيح على الطريق ، فرجاء النقاش استمرار للمنهج الايديولوجي عند محمد مندور مع محاولات جادة لتطويره في ضوء المفاهيم الدوقية والجمالية الحديثة ، وغالي شكري استمرار للواقعية الاشتراكية التي رأيناها عند لويس عوض مع محاولات متفشرة للخروج بها من حدود النزعة الدوجناليقية ، وأمير اسكندر استمرار بمفهوم الالتزام بمعناه النقدي عند محمود أمين العالم مع محاولات باجته لاستخدام المرونة في تطبيقاته النقدية . وعلى الشطر الآخر من كتاب هذه الموجة النقدية الجديدة يجيء كاتب هذا المقال بمحاولاته التعرف على كنه النقد العربي وجوهره الاصيل من حيث هو نقد له سماته الخاصة وملامحه الذاتية والتي ليست ترجمة ولا اقتباسا لمذاهب النقد الاجنبية ، وهو اذ يصدر في محاولاته النقدية عن اوهاميات النقد الاولى التي قام بها نقاد العرب القدامى ، وعن مزايا اللغة العربية وعبريتها الخاصة في الفن والتعبير إنما يفعل هذا في ضوء ثقافة اجنبية هادفة وفي ضوء تجربتنا الاشتراكية الرائدة ، وهذا ما عبر عنه بمفهوم الاصلية والمعاصرة . الاصلية في أن نصدر عن ذواتنا الحقيقية لا عن غيرنا من الذوات ، والمعاصرة في أن نحيا تجربتنا الواقعية دون أن تقطع صلتنا بترائنا الماضي ودون أن ننزل عن العالم من حولنا .

تلك هي ابعاد نظرية النقد في حياتنا الثقافية . وتلك

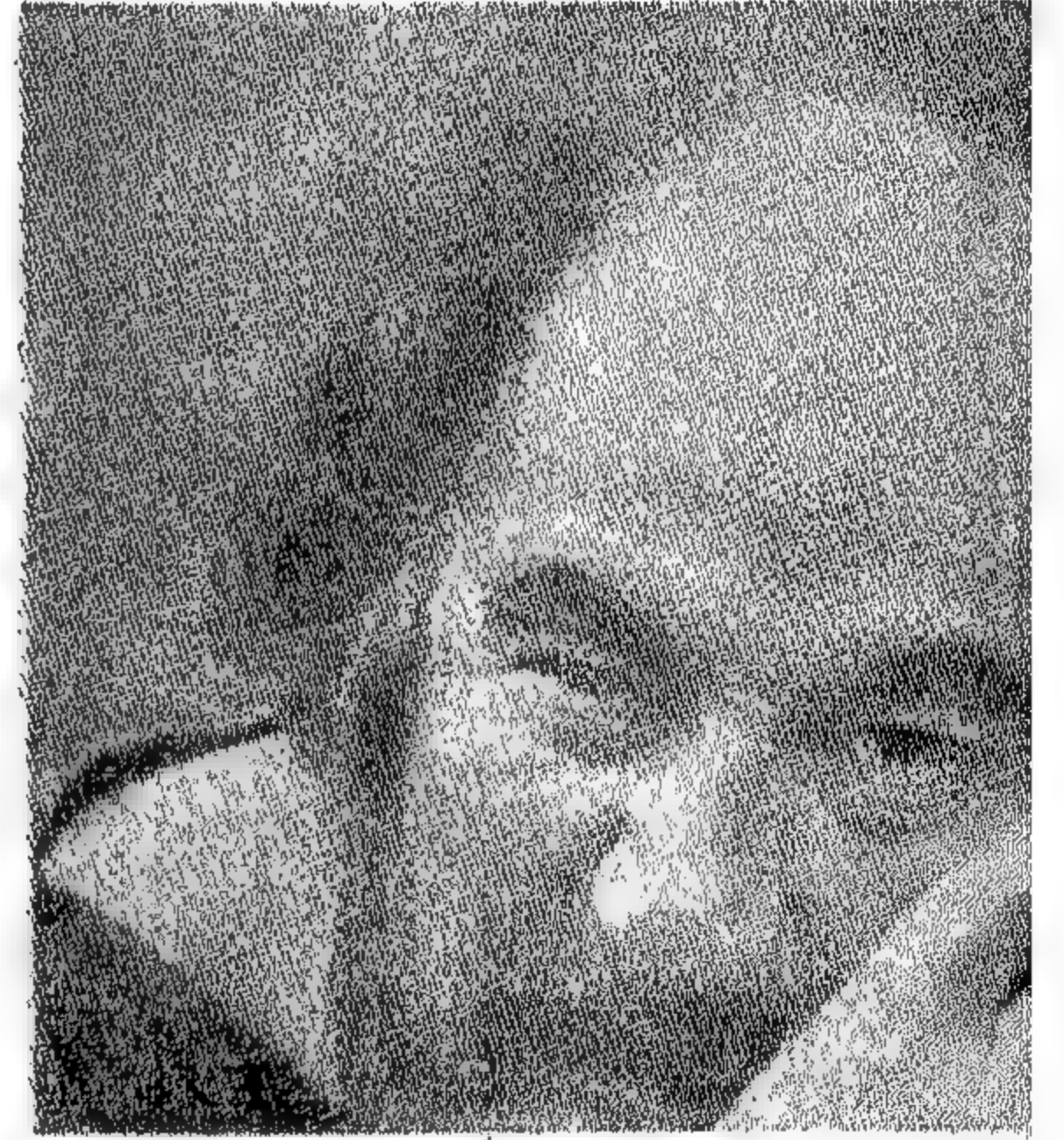
من هنا كان اغفالنا لبعض النقاد ممن لهم علمهم وثقافتهم ودراساتهم النقدية الجادة ، ولكنها العناصر التي لا تجعل منهم نقادا يقدر ما تجعلهم بحاثا يصيدون عن ثقافتهم الخاصة وفكرهم الذاتي دون أن يشككوا خيطا في النسب أو مرحلة على الطريق . فهم دوائر منعزلة تعيش على هامش الحياة النقدية دون أن تعترك بعلمها وثقافتها في جوف هذه الحياة ، دون أن تعبر بعلمها وثقافتها عن الاحتياجات الملحة التي فرضتها هذه الحياة . هؤلاء النقاد هم جيل الجامعيين الذين اسهموا ببحوثهم الأكاديمية في حياتنا النقدية فجاءت هذه الاسهامات مجموعة من الاتجاهات المتباينة التي تعبر عن رسائل أصحابها الجامعية أو مجموعة ما تلقوه من دراسات ويلقونه اليوم من محاضرات . ولعل أهم هذه الاتجاهات وفي طليعتها هو « اتجاه النقد الموضوعي » الذي تبناه الدكتور رشاد رشدي ، واستقاه من نظرية المعادل الموضوعي في تفسير العمل الفني ، والتي قال بها الشاعر والنقاد الانجليز ت. س. اليوت - وقد ضم هذا الاتجاه تلامذة الدكتور رشاد رشدي وبعض أساتذة الادب الانجليزي . من أولئك وهؤلاء الدكتورة فاطمة موسى والدكتور فايز اسكندر والدكتور أمين العيوطي والدكتور شفيق مجلي ثم فاروق عبد الرهاب أصغرهم سنا وأكثرهم نشاطا وانتاجا . ويل هذا الاتجاه في الأهمية « اتجاه النقد الاجتماعي » الذي ينادى بالتفسير الاجتماعي للادب والفن ، ولكنه المفهوم الاجتماعي بتشكله العام ومعناه الواسع الذي يلتقي عنده كل من يعتبر أن الادب في جوهره نشاط اجتماعي ورواد هذا الاتجاه هم الدكتور عبد الحميد يونس والدكتورة سهير القلصاوي والدكتور شكري عياد وآخرين . عبد الحميد يونس « والاتجاه الثالث في ترتيب الأهمية هو اتجاه النقد الوجودي لا الوجودية في صورة وجدان فردي منعزل ولكنها الوجودية بمفهومها التقني المتطور والذي تبلور أخيرا في نظرية الالتزام عند جان بول سارتر » وقد تمثل هذا الاتجاه في مؤلفات الدكتور محمد غنيمي خلال الشئ أكد فيها « فكرة الموقف » وفي كتابات انيس منصور الذي كان أول من دعا الى النقد الوجودي بعامة ثم الدكتور محمد القصاص في محاضراته وآخرين الدكتور عبيد الغفار مكاوي وعبد الفتاح الديدي ومجاهد عبد النعم مجاهد . والاتجاه الرابع من بين هذه الاتجاهات هو « اتجاه النقد النفسي » الذي يتبنى فكرة التفسير النفسي للانتاج الأدبي على أساس من شرح العلاقة بين علم النفس والادب لا شرحا قنيا كالذي رأيناه عند العقاد ولكن شرحا علميا يقوم على الأسس الموضوعية التي جاءت بها مناهج علم النفس الحديث . ومن هنا كان محمد خلف الله أحمد بكتابه « من الوجهة النفسية في دراسة الادب ونقده » رائدا لهذا الاتجاه . وهو الاتجاه الذي سار فيه كل من الدكتور محمد النويهي في كتابه عن ثقافة الناقدة الأدبي ، وفي دراسته عن « نفسية أبي نواس » ثم الدكتور عز الدين اسماعيل في كتابه عن « التفسير النفسي للادب » وقد يصح لنا أن نضع المرحوم أنور المعداوي في هذا الاتجاه بدراساته عن « منهج الاداء النفسي في الشعر » وتطبيقه لهذا المنهج على الشاعر علي محمود طه . وربما كان آخر هذه الاتجاهات هو « اتجاه

مجتمعنا بعد أن ظل أحقاباً طويلة حبيس دهاليز الصمت
وهي أيضاً حالة التنفيس النقدي التي يحاول هذا المجتمع
عن طريقها أن يخرج من تقوقعه على ذاته وعلى أوجاعه وعلى
مشكلاته وعلى مصادره فكرية وحياتية داخل سراديب الظلام .
لذلك كان لا بد لأنساننا الاشتراكي الصاعد من أن
ينفس ويتنفس كي يستعيد أحسنه بالحرية والمسئولية
وبمزيد من الارتباط بالحركة والفعل ، وبمزيد من المشاركة
في صياغة الواقع من جديد ، صياغته أدبيا وفنيا ونقديا
في وحدة فكرية شاملة .

جلال العشري

هي خريطة الواضحة بمساراتها الماضية واتجاهاتها القائمة،
وهي كما رأينا لم تكن وصفاً جاهزة وجدناها على قارعة
الطريق ، ولكنها كانت وليدة جهد ومكابدة ومعاناة بكل ما في
معاني الجهد من محاولات ، والمكابدة من أخطاء والمعاناة من
نواقص . وإذا كنا في مرحلتنا الشاقة نحو صياغة نظرية
عامة في النقد لم نعد مثيلاً لحالات انعدام القيم واختلال
المعايير نتيجة لفوضى النقد وفوضى الافرازات الاجتماعية
الكثيرة التي تخرج متكررة على هيئة أدب وفن ، وهي الفوضى
التي أشرنا إليها في مطلع هذا المقال ، فما ذلك إلا تعبير غير
صحي عن حالة صحية هي حالة التنفس الفنى التي يمر بها

سقراط في التليفزيون



غزا «أوستينوف» الشاشة
الصفيرة بعد أن لعب دور
«سقراط» في عرض
بالتليفزيون استمر تسعين
دقيقة . قال عنه المخرج
«جورج سكافر»

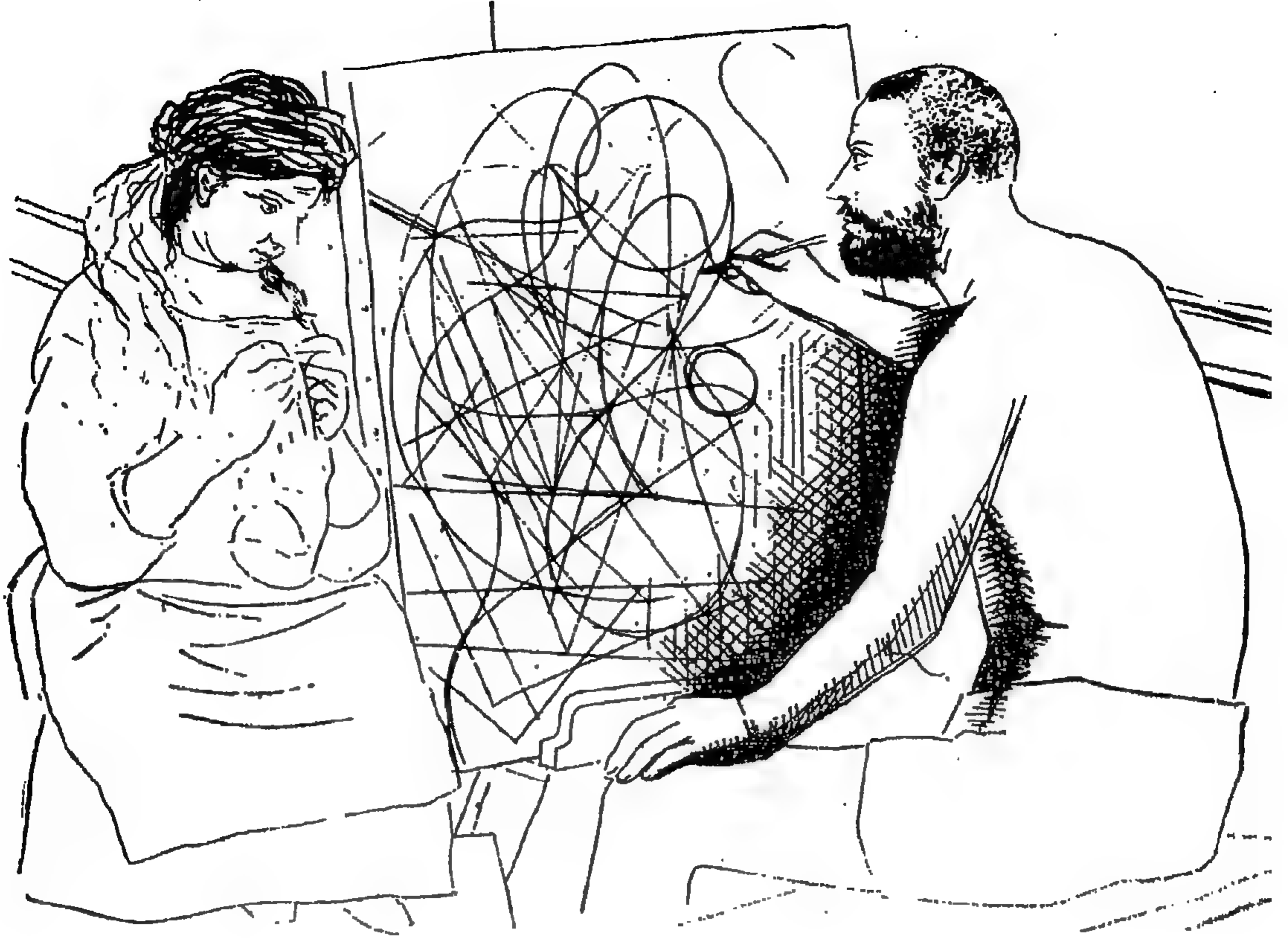
انه انسب من قام بدور سقراط
وعزا ذلك الى التشابه بين
«أوستينوف» وسقراط في
كثير من النقاط ، أولا في المظهر
حيث ان «أوستينوف» له
لحية طويلة تشبه لحيه
سقراط كما يتناسب معه في

فهو يعتقد أن نظام الانتخابات
في إنجلترا متخلف . كما ان
النظم الديمقراطية في حاجة
الى توجيه يتناسب وروح
العصر . ولم تنجو أمريكا من
انتقاداته اللاذعة . فهو يدهش
للمفارقة الغريبة بين شخصية
المواطن الأمريكي وبين صورة
الدولة الأمريكية . فالرجل
الأمريكي يعتبر رمزا للمدنية
والحضارة ، بينما لا تعدو
أمريكا في نظره أن تكون إنجلترا
أخرى في عصر الملكة فيكتوريا .

ولا يعتقد «أوستينوف»
أنه قادر على مزاولة الحياة
المكتبية لانقص في كفاءته ولكن
لتفضيله العمل السياسي
عليها . فهو يعتبر نفسه معلقا
على الأحداث السياسية . ومن
آرائه ان المازحين هم صمام
الأمن عندما تصل الأحداث
لدرجة الغليان . ولا يجد دليلا
على ذلك أقوى من عدم امكان
تجنب الحرب العالمية الثانية
وحتمية وقوعها بعد أن حكم
على المهرج الاول بالسجن
لسخريته من «جورنيج»
قائد سلاح الطيران .

الهيئة وله نفس النظرات .
وهو يتميز أيضا بلمحات من
السخرية اللاذعة اتسمت بها
شخصية الفيلسوف اليوناني
العظيم ، وقد استغل «بيتر»
طبيعته الساخرة في اضافة
لمحات فكاهية على المواقف
المختلفة ، صاحبة تلك المواقف
التي تتجسد فيها مأساة
سقراط الفيلسوف الذي لقي
حتفه نتيجة الظلم والقسوة ،
ولقد برع «أوستينوف» في
تلخيص شخصية سقراط وفي
التعبير عن مأساته الى الحد
الذي ظن معه البعض انه ينحدر
من اصل يوناني مثل الفيلسوف
الراحل . ولكنه لا ينتسب
الى اليونان في شيء ، فهو
بريطاني الجنسية ، وان امضى
حياته متنقلا بين «باريس»
و «سويسرا» .

هذا ويهتم «أوستينوف»
اهتماما عظيما بالسياسة
يضارع اهتمامه بالفن . ومعظم
الشخصيات السياسية التي
تقمصها كان لها حظا وافرا من
النقد والتنقيب . وقد هاجم
كثيرا من النظم السياسية .



أصول النقد في الفن التشكيلي

رسم - ليس يوان

- نحن لا نتأثر بالعمل الفني باعتباره شيئا يرجع الى عصر مضى أو ينتمى الى حضارة أخرى ، وانما باعتباره قيمة « مثالية » ، وهو لا يمكن على الأخص أن يصبح جزءا من « كنزنا » الباطن الا من حيث هو « وجود حاض » .
- الفن عندنا لغة ، وليس تجميل ولا تزيين ولا تضخيم ، بل اننا كنوشك أن نستبعد من عالمنا الفني كل فن يمكن وصفه بأنه « زينة » للحياة أو « متعة » للعين .
- ان النقد في هذا العصر لا يقتضى فقط وعيا فنيا عميقا ، وانما يقتضى كذلك ، وعيا ثقافيا عظيما ، والنقاد المعاصرون الذين يعتد بهم ، هم من تحقق فيهم هذان الشرطان .

التحول من خلال مفهوم معين للمجتمع ، فلا نرى فيه غير ثمرة لانهايار النظام الاقطاعى ونشأة الطبقة البورجوازية ، فننظر على هذا الاساس الى الفن الحديث ، فلا نرى فيه غير ثمرة لانحلال النظام الرأسمالى . . . وقد ننظر الى هذا التحول من خلال مفهوم معين للفلسفة أو الحضارة ، فلا نرى فيه غير انصراف عن الغيبيات ، وبداية اهتمام بعالم الإنسان وعالم المحسوسات . . .

نحو « عالم آخر »

ولكننا قد ننظر الى هذا التحول من وجهة أخرى ، اذ نلتفت أولا الى فنون العصر الوسيط ، فنرى أنها كانت تتصل اتصالا وثيقا بالمكان المقدس - بالكنيسة البيزنطية أو البازيليكا الرومانسيكية أو الكاتدرائية القوطية ، والمكان المقدس ، بحسب تعريفه ، عالم منفصل ومتميز تميزا كيفيا عن العالم الدنيوى المحيط ، فهو « عالم آخر » ، وهو عالم مغلق : سماؤه قبته أو عقوده ، وحدوده جدرانه ، ونوره شموعه أو ما ينبثق من زجاجة الملون . . . والصور والتماثيل والنقوش داخل الكنيسة أو الكاتدرائية لا تحيل الى العالم الخارجى ، وانما هى باشكالها والوانها جزء لا يتجزأ من هذا الفضاء المقدس . . . والرابطة بينها وبينه ، وان انطوت على « حساب » ، الا أنها فى جوهرها رابطة روحية . . . فاذا التفتنا بعد ذلك الى فن عصر النهضة ، وجدنا أنه بحيثى حينما يكون رسما على جدار كنيسة - لا يرتبط بنفس الرابطة بمكان مقدس ، وانما ينتسب على نحو ما ، فى الظاهر على الأقل ، الى صور العالم الخارجى أو ما هو أشبه بها . . . غير أن فنان عصر النهضة كان يسعى دائما لأن يجعل من لوحته كلا متماسكا أو ، كما نقول اليوم ، وحدة عضوية ، يحددها من جميع جوانبها إطار اللوحة ، فهذه اللوحة اذن ، هى أيضا عالم مغلق ، وان تكن فى ذلك على نحو آخر . ثم ان التحول الى فن عصر النهضة لا يتميز بالانتقال الى ما يسمى واقعته ، اذ أن هذه « اتواقعية » قد سبقه اليها النحت القوطى ، وهى تتصل بتطور مطرد كان يتجه خلال بضعة القرون السابقة الى « استثناس » الصور المقدسة ، وكذلك لا يتميز هذا التحول بتطبيق ما يسمى بقواعد المنظور ، اذ أن هذه القواعد قد استخدمت من قبل فى لوحات عديدة ، وانما الذي يتميز به هذا

ان كلمة « فن » - كما يقول مالرو - توحى لكل منا على نحو ما « بكنز » الخاص . ولا يكون هذا الكنز كنزا ، ما لم يكن جزءا من صميم كياننا . . . فلا عبرة اذن « بمفهوم » للفن - أيا كان هذا المفهوم - ، ولا عبرة من ثم بنقد فنى - أيا كان أسلوبه - ، ما لم يستند هذا النقد أو ذلك المفهوم الى خبرة صحيحة عميقة بهذا العالم النوعى الخاص الذي نسميه عالم الفن . ومعنى ذلك أنه وان كنا نميز من حيث المنهج بين نقد فنى ونقد آخر ، كما نميز من حيث النوع بين مفهوم للفن ومفهوم آخر ، الا أن ما يميز به نقد على نقد ، من حيث الطبقة ، لا يعتمد على تباين المفاهيم أو مناهج النقد ، بقدر ما يعتمد على ثراء هذا « الكنز » ومدى تغلغله من نفس صاحبه . فاذا كان القديس أوغسطين يقول : « أحب ، ثم افعل ما بدا لك » ، فينبغى لنا أن نقول : ليكن لك كنز عظيم ، ثم انقد بعد ذلك كما تشاء . . .

زوايا التفسير الفنى

وبوسعنا دون ريب أن نفبر ، أو بالأحرى أن نحاول تفسير الظاهرة الفنية بعامة ، أو الآثار الفنية لعصر معين أو لفنان معين بخاصة ، من زوايا عدة - من زاوية تقنية ، أو نفسية ، أو اجتماعية ، أو حضارية ، أو فلسفية ، أو دينية . . . أو ما شئت من زوايا الرؤية . وكل زاوية من هذه الزوايا تحتل عدة مستويات ، تبعاً لمستوى مفهومنا للتقنية أو النفس أو المجتمع أو الحضارة . . . الى آخر هذه المفاهيم . على أننا فى هذه الحالة : اما أن نبدا بمفهوم محدد سلفا للنفس الانسانية أو المجتمع مثلا ، ثم نطبق هذا المفهوم من الخارج على ما قد يعرض لنا من صور الفن ، واما أن نبدا بالنظر فى الفن نفسه ، ثم نسعى الى استخلاص ما قد يوحى به من دلالات نفسية أو اجتماعية أو فلسفية أو حضارية . . .

فقد ننظر مثلا الى التحول من فنون العصر الوسيط الى فن عصر النهضة ، من خلال مفهوم معين للتقنية ، فلا نرى فيه غير خطوة الى الأمام فى سبيل الاقتراب من صور الطبيعة ، أتاحها ابتكار أنواع جديدة من الألوان ، واكتشاف قواعد المنظور وعلم التشريح . . . وقد ننظر الى هذا



التحول - أو أحد مميزاته الرئيسية على الأقل - هو ابتكاره « لفضاء » جديد ، يختلف عن الفضاء المقدس السابق ، والاساس الذى يقوم عليه هذا الفضاء الجديدة هو شبكة من الخطوط الوهمية ، تبدأ من أطراف اللوحة ، وتلتقى كلها فى نقطة داخلها ، بحيث يصبح كل ما فى اللوحة من أشكال بمثابة المحال الهندسية لتقاطع هذه الخطوط مع عدد من الخطوط الرأسية والافقية ، تحدد أبعادها نسب ثابتة مقتبسة من اقليدس أو فيثاغورس ، وتعتبر بمثابة قانون الجمال أو الانسجام . فهذه الشبكة الوهمية هى التى تربط ربطا محكما بين شتى عناصر اللوحة ، وهى التى تحدد مقاييس هذه العناصر وأوضاعها ، كما تحدد الفراغات التى تفصل بينها . . . وهكذا نرى أن هذا العالم المغلق الذى تمثله اللوحة هو فى حقيقته عالم اصطلاحى ، لا يقل فى اصطلاحيته عن عالم التصوير البيزنطى مثلا أو عالم التصوير المصرى ، وإن اختلفت صيغة الاصطلاح . . . ومن الصحيح أننا لا نستطيع أن نصف هذا العالم الذى يطالعنا به فن عصر النهضة بالقدسية ، حتى وإن تمثلت فيه شخصى مقدسة ، غير أننا لانستطيع كذلك أن نقول انه عالم دنيوى . اذ هو بوصفه عالما اصطلاحيا ، فهو عالم صورى أو مثالى . ثم ان وقعه فى نفوسنا يختلف فى نوعه عن وقع مشاهد الحياة فى نفوسنا . . . فلنقل اذن انه يشكل هو أيضا « عالما آخر » . . .

ولا حاجة لنا بعد ذلك الى القول ، ان كون فن التصوير فى عصر النهضة يتميز بفضاء من نوع خاص ، كما تتميز فنون العصر الوسيط بفضاء آخر ، لا يستنفد كل المعانى الوجدانية أو الروحية التى قد ينطوى عليها أثر معين من آثار هذا العصر أو ذاك . . . الا أن هذا الفضاء هو بمثابة العامل المشترك بين آثار كل عصر ، وهو بذلك أشبه بالنافذة التى تتيح لنا ان نطل على عالمه المميز .

فاذا نحن نظرنا هذه النظرة الى فن عصر النهضة بالقياس الى فنون العصر الوسيط ، أى باعتبار أنه « عالم آخر » بالقياس الى « عالم آخر » ثان ، أصبح لاختلاف التقنية أو الأسلوب ، ولصلة الفن بعصره وحضارته ، مدلول آخر غير ما قد يتبدى للنظرة الاولى .

ولنا على هذا الاساس ، أن نستنتج بعد ذلك

ما نشاء فيما يتعلق بتاريخ الفن أو تطور المجتمع أو تاريخ الاديان . . . ولكننا حين نتأمل لوحة لبيرو دلا فرانشمسكا أو رامبرانت أو سيزان ، ونتأثر بها فاننا لانربط هذا التأثير بشئ يتعلق بالقرن الخامس عشر أو السابع عشر أو التاسع عشر ، كما أننا لا نربطه بشئ يتعلق بالمجتمع الايطالى أو الهولندى أو الفرنسى . . . فنحن لانأثر بالعمل الفنى باعتباره شيئا يرجع الى عصر مضى أو ينتمى الى حضارة أخرى ، وانما باعتباره قيمة « ماثلة » . . . وهو لا يمكن على الاخص أن يصبح جزءا من « كنزنا » الباطن ، الا من حيث هو « وجود حاض » .

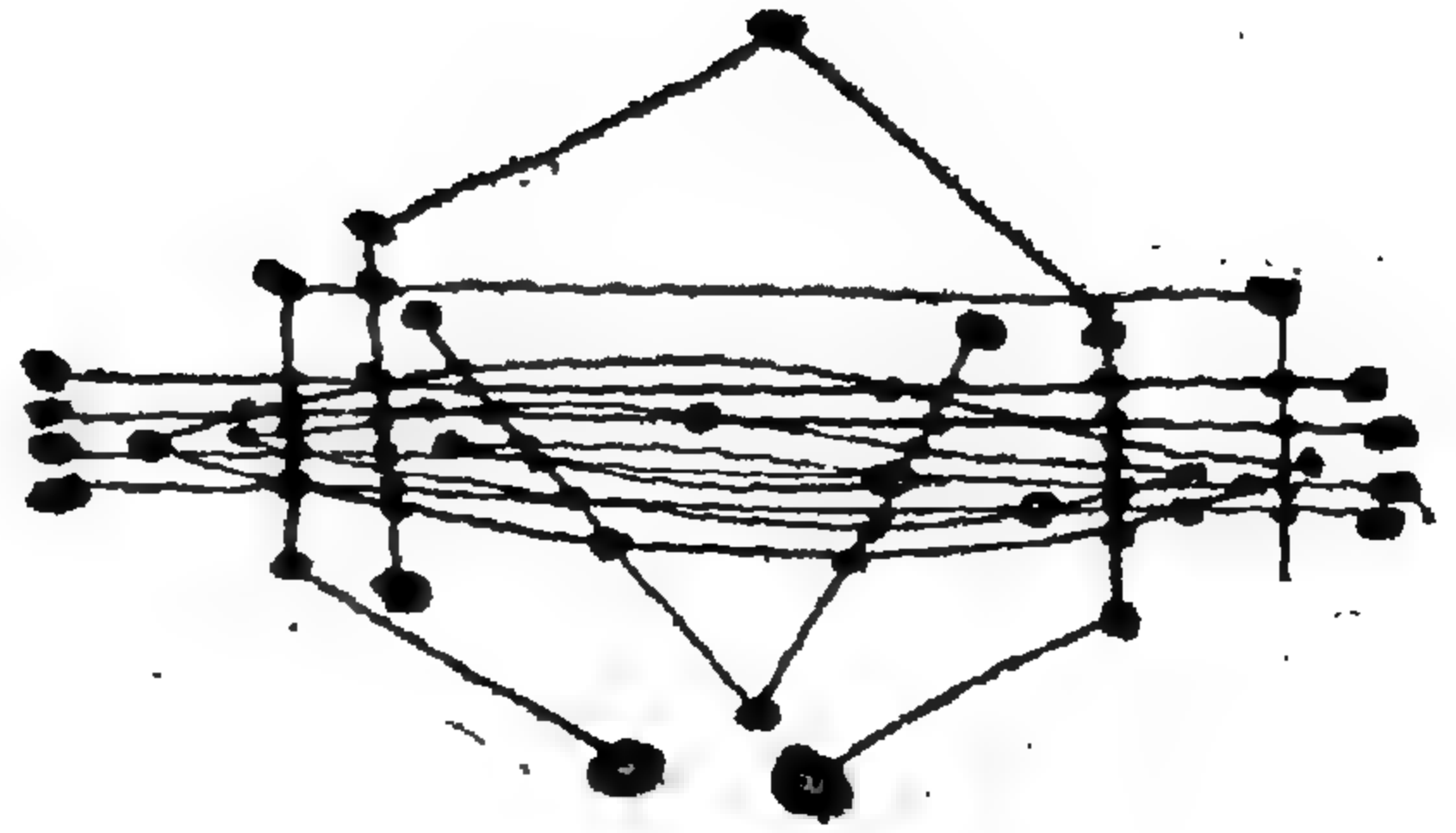
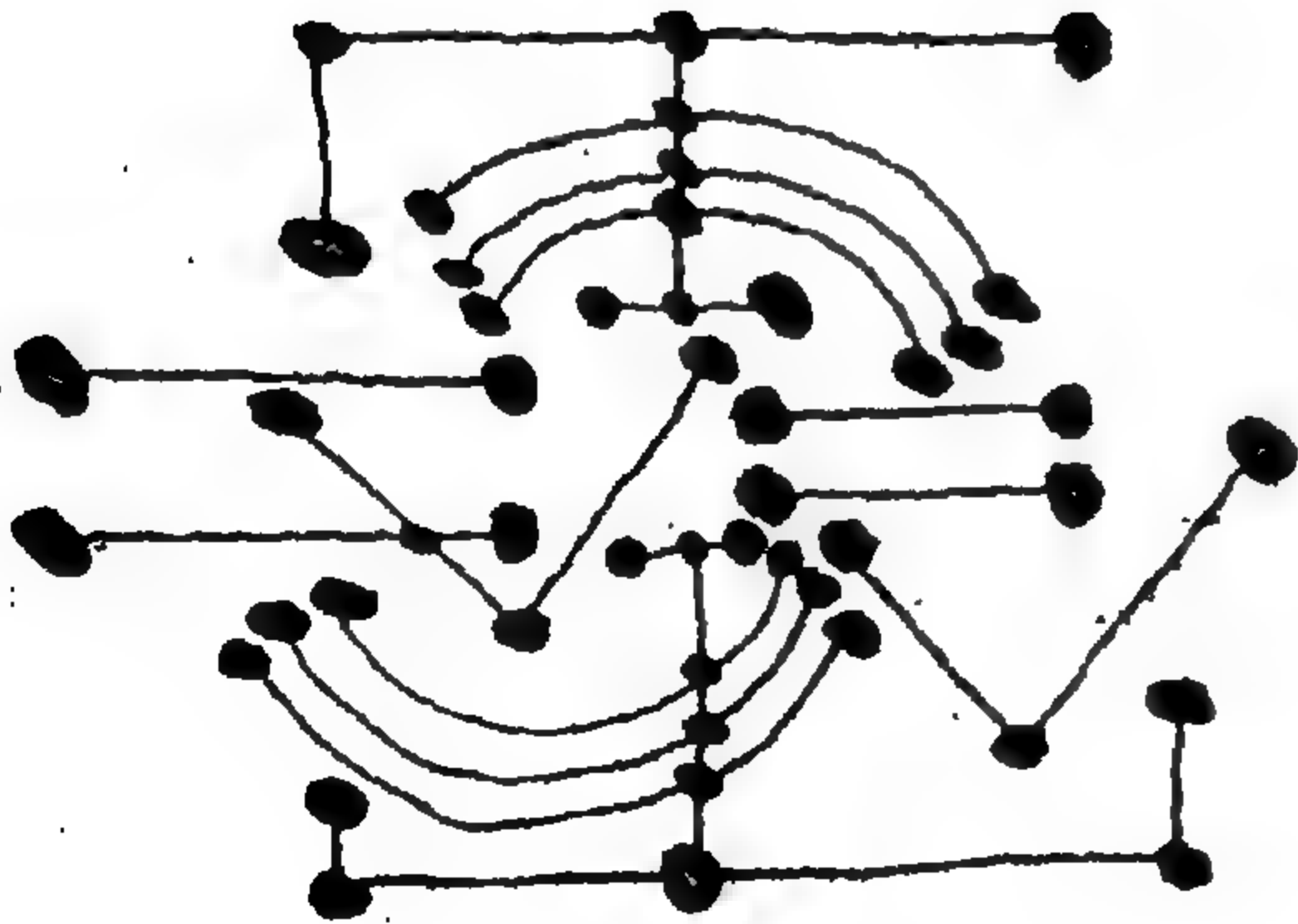
وقد يقال ان معرفتنا بحضارة عصر ما ، اذا بلغت حدا كافيا من العمق ، فلا بد وأن تساعدنا على استجلاء بعض المعانى الكامنة فى فنونه ؛ وهذا صحيح بلا جدال . . . غير أن هذه المعانى لا يمكن أن تساهم فى استجابتنا الفعلية لهذه الفنون ، فإلم تتحول من كونها معانى تقترن فى أذهاننا بمرحلة معينة من مراحل التاريخ ، الى بعد جديد من أبعاد وجداننا « الراهن » . . . وبهذا المعنى فإن « كنزنا »

لا يلغى فقط التاريخ بعامة ، بل يلغى حتى تاريخ الفن .

التمرد والاكتشاف

وكان هذا « الكنز » ، بالنسبة للفنان أو الناقد الاوربي من نحو مائة عام ، يكاد يقتصر اقتصارا تاما على تراث عهد النهضة والقرنين التاليين ، بالإضافة الى بعض الآثار الرومانية . ولذلك لم يكن يوسع هذا الناقد أو الفنان - حتى ولو كان من أرهف الناس حسا - أن يستجيب لأى فن آخر خارج هذا النطاق ، سواء كان هذا الفن أوربيا كالفن القوطى أو الاتروسكى مثلا ، أو من فنون قارات أخرى كالفن المصرى أو الهندى . ولكن منذ ذلك الحين ، طرأ على هذا الكنز تعديل حاسم . وقد رجع هذا التحول الى عاملين أساسيين ، أثر كل منهما فى الآخر تأثيرا قويا . العامل الاول هو أن الفنان الاوربي منذ « مانيه » ، قد أخذ يتمرد - عن عمد أو دون عمد - على التقاليد والقيم التى اقترنت بتراث عصر النهضة والعامل الثانى هو أنه منذ ذلك الحين ، قد أخذت تتكشف له فى الوقت نفسه ، عوالم أخرى للفن،

كان عنها غافلا أو بها جهولا . ولقد سار هذا الكشف ، كما سار ذلك التمرد ، فى خطوات وثيدة حتى نهاية القرن التاسع عشر . فعندما نقرأ المجلد الذى وضعه « ايلي فور » فى مطلع القرن العشرين فى « تاريخ الفن » - وهو المجلد الذى كان فتحا جديدا ليس فقط فى أسلوب تناوله للفن بعامة ، بل فى تنبئه على الاخص لقيمة الفنون الخارجة عن نطاق التراث الاغريقى والفن الاوربى منذ عصر النهضة - نجده مع ذلك يتناول هذه الفنون وكأنها فنون هامشية بالقياس الى ذلك التراث . . . غير أننا نراه فى عام ١٩٢٣ - لدى إعادة طبع هذا المجلد - يعتذر عن موقفه اذ يقول فى مقدمته الجديدة للفن الشرقى : « ان شبه الجهالة التى كنا فيها ، من نحو عشرين سنة ، بحقيقه الروح الآسيوية ، وبما يرتبط بها جزئيا فى الشمال الافريقى والشرق الاوربى ، قد أوقعنا فى أخطاء عدة ، ليس فقط فيما يتعلق بالمعنى الحقيقى لهذه الروح الآسيوية ، بل حتى فيما يتعلق بالمعنى الحقيقى للروح الغربية » . . ثم يقول : « انى لاكاد أحمر خجلا لأنى قد خصصت



عدة فصول للفن الاغريقى أو الفن الايطالى ، على حين لم أخصص للفن المصرى غير فصل واحد » .

ثورة فى الفن الحديث

وقد أدى هذا التطور الذى لم يزل مستمرا ، الى أنه قد أصبح لنا عالم للفن ، لم تعرفه أى حضارة أخرى . ذلك أن كل حضارة سابقة لم تعرف غير عالمها الفنى الخاص . ثم ان الحضارات القديمة - كمصر وسومر والهند - وكذلك حضارات العصر الوسيط ، لم تكن تنظر الى ما يبدعه نحاسوها ومصوروها ومعماريوها باعتبارها « فنا » ، وانما باعتبارها فقط صور آلهة وأبناء آلهة ومقدمى قرابين وأماكن عبادة ورموزا مقدسة ، على حين ندرج نحن كل هذه الصور فى عالمنا الفنى . . . وهذا العالم الجديد الذى أصبح عالمنا ، لم يعد يقترب بفكرة التسلسل التاريخى ، فنحن نضع اليوم الرسوم الجدارية بكهوف لاسكو ، التى قد ترجع الى أكثر من عشرين ألف عام ، جنبا الى جنب مع لوحات فان جوخ مثلا أو سيزان أو روه . . أى أن هذا العالم الفنى هو بالنسبة اليه عالم « حاضر » ، لا يخلف فيه الفن الاغريقى الفن المصرى ، ولا يخلف فن القرن السادس عشر فن القرن الخامس عشر . . على أن هذا العالم الجديد لم يصبح مجرد « متحف » تشتمل قاعاته المختلفة على نماذج من شتى الفنون ، أى أنه لم « يضاف » فقط فنونا كانت مجهولة أو مغفلة أمرها الى فن كان معلوما ، وانما هو قد أدى الى تقييم جديد للآثار الفنية بعامة ، بما فى ذلك آثار الفن الاوروبى نفسه . فانا اذا كنا نهتم اليوم ببيرو دلا فرانسسكا أكثر مما نهتم برافاييلو ، واذا كنا نعتبر لوحة « بيتا دافينيون » من أهم آثار الفن الفرنسى ، واذا كنا لم نعد نعتنى بفن التناجسرا مثلا ، ولا بذلك النوع من الفن اليابانى الذى أثار إعجاب الانطباعيين ، واذا كنا نؤثر بعض النحوت الاركانىكية عند الاغريق على معظم آثارهم الكلاسيكية ، واذا كنا نضع تمثال « بيتا روندانينى » الذى مات ميكلانجلو قبل أن يتمه فوق معظم تماثيله الشهيرة ، فالفضل فى ذلك يرجع الى هذا العالم الفنى الجديد مع ما اقترن به من ثورة فى الفن الحديث .

وكان من نتيجة هذا التقييم الجديد - الذى يقوم عليه « كنزنا » الراهن - أنه لم يعد بوسعنا

أن نقنع بأية معايير للفن لا تستند الا الى عالم للفن سابق لعالمنا . فلسنا نستطيع مثلا أن نقبل مقياسا للفن يقرنه بالطبيعة ، سواء أكان يعتبر الفن مرآة للطبيعة أو تفسيرا لها ، أو يعتبر أنه الطبيعة مرئية من خلال مزاج فنان . ذلك أننا قد أدركنا أن الفن - حتى حينما يكون شبيها فى الظاهر بالطبيعة - لا يكون فنا الا بما يفصله عن الطبيعة ، وباندراجه فى « عالم آخر » . وقد يكون هذا العالم الآخر « كونا » Cozmos - كونا من صنع الانسان ، لا الكون الطبيعى الذى لا يعرفه انسان - ولكنه على أية حال ليس « شيئا » موضوعيا يمكن قياسه بما تقاس به الاشياء ، كما أنه ليس « فكرة » يمكن قياسها بما تقاس به الافكار ، وانما هو وجود أو « حضور » Presence يتعذر تحديده بلغة غير لغته هو ، ولا ندركه الا بتردده فى وجداننا الباطن .

كذلك لم يكن بوسعنا أن نقنع بأى معيار للفن يقرنه بالجمال بمعناه التقليدى ، ولا حتى بالمعنى الذى حمل أحد المصورين فى بداية هذا القرن على القول : « ان اللوحة ، قبل أن تكون فرسا فى معركة أو امرأة عارية أو حكاية أو أى شيء من هذا القبيل ، هى فى جوهرها سطح تغطيه ألوان على نسق معين منظمة . . » ذلك أن عالمنا الفنى الحاضر - هذا العالم الذى يخاطبنا فيه وجه « زوسر » المهشم ووجه أبى الهول ، و « أمهات » ايلوار الهندية ، وبعض الأقنعة الرئسية ، و « البييتا روندانينى » وبعض التماثيل الاركانىكية الاغريقية ، وبعض اللوحات الاخيرة لتسيانوورمبراقت - لا يمكن تعريفه بالجمال سواء بمعناه الكلاسيكى أو بمعنى « التنسيق » . فالفن عندنا لغة ، وليس تحملا ولا تنسيقا ولا تفخيما ، بل اننا لنوشك أن نستعد من عالمنا الفنى كل فن يمكن وصفه بأنه « زينة » للحياة أو « متعة » للفن .

ثم ان هذه اللغة ليست هى لغة « تمثيل » Representation وانما لغة « تشكيل » . فوجه أبى الهول و « بورتريه » رامبرانت ، بل حتى وجه فيديأص والجوكنده ، وكذلك « تفاحات » سيزان و « قضاة » روه و « جرنیکا » بيكاسو ، كلها لا « تمثل » شيئا وانما « تشكل » شيئا . . وهذه اللغة قد تختلف أساليبها وتراكيبها ، الا

أنها لا تمت بسبب الى أى لغة أخرى - وان كان يمكن مقارنتها أحيانا بلغة « الخلق » (أو التفجر أو التبلور أو التفضن أو التضرس أو التشقق أو التفتت) فى الطبيعة ، أو بلغة الشعر ، أو بلغة الموسيقى .

على أن « كنزنا » الفنى الراهن ليس ، أو لا ينبغي أن يكون ، عالما جامدا ولا مغلقا . فكما أننا قد أصبحنا ندرك فضل كبار الفنانين الحديثين فى اضاءة العديد من جوانب التراث العالمى ، ومن ثم فى تحديد سمات عالمنا الفنى الحاضر ، كذلك علينا أن نتوقع من كل خلق جديد ، لا أن يشابه شيئا تعده ، وانما أن يكشف عن عالم كنا نجهله فينشئ قينا جديدة .

الموضوعى والذاتى فى النقد

وهكذا فالنقد ينبغي أن يتناول الاثر الفنى فى ذاته ، بعالمه الخاص - هذا « العالم الآخر » - وبلغته التشكيلية الخاصة ، دون أن يقحم عليه مفهوما من عالم غير عالم الفن ، ولا حتى من عالم للفن غير عالمنا الحاضر . وبهذا المعنى يمكن القول: ان النقد ينبغي أن يكون موضوعيا . غير أن هذا « العالم الآخر » الذى هو الاثر الفنى ، ليس - كما سبق القول - « شيئا » ولا فكرة ، فهو لا يدرك الا اذا استحال وجدانا . ومن ثمة فلا مفر ، فيما يبدو ، من أن يصبح النقد فى نهاية الامر ذاتيا ، الا أن هذه الذاتية لن تشر شيئا ذا بال ، ما لم يعززها « كنز » يتميز فى آن واحد بالثراء ، وبفتحه لاستقبال كل احياء جديد . ولما كان هذا الكنز لا يستقل به فرد من الافراد ، وانما يشترك فيه - على درجات متفاوتة - جماعة من الناس ، يتزايد غدهم فى شتى أرجاء الارض فلنا أن نعتبره بمثابة سند موضوعى ، لا تستقيم تلك الذاتية الا على أساسه .

ولقد انتقد المؤرخ والناقد فاسارى ، فى القرن السادس عشر ، المصور أو تشيللو لأنه جعل الحقول فى احدى لوحاته زرقاء . وانتقد الجريكو

معاصرة ميكلائجلو اذ قال : انه سيد فاضل ولكنه لا يجيد فن الرسم . . وكان ميكلائجلو نفسه يزرى بالفن الهولندى باعتباره أنه لا يقوم على « أفكار » جليلة ، ولو أنه قد أتيح له أن يرى شيئا من النحت المصرى أو السومرى ، فمن المؤكد أنه ما كان ليعده فنا . . وحتى فى العصر الحديث انتقد سيزان زميله جوجان قائلا انه لا يصنع فنا وانما يصنع تزاويق صينية . . وكان الفنانون المجددون منذ مائيه ، بل منذ ديلاكروا ، يقابلون بالتنديد الشديد من جانب غالبية النقاد ، لأن مفهوم الفن عند هذه الغالبية كان محصورا فيما ألفوه من آثار . . بل حتى الناقد الشهير جون رسكين - الذى كان مع ذلك من أشد المدافعين عن تيرنر - لم يتردد فى الحملة على هويسلر ، متهما اياه بأنه يقذف ببوتقة أصباغه فى وجه الجمهور . وكل هذه الامثلة ، والكثير غيرها ، تدلنا على أن الناقد الفنى الذى يؤبه به ليس بالامر اليسير ، وانما الانزلاق فى النقد هو الامر الهين . . ومما يضاعف من صعوبة هذا النقد فيما يتعلق بالفن الحديث ، أن حضارتنا الراهنة - على خلاف جميع الحضارات التى تقدمتنا - لم تستطع أن تصطنع لنفسها « كونا » تطمئن اليه . وما نسميه بالطراز فى الفنون السابقة ، لم ينشأ الا استنادا الى كون معين . ولذلك فإن الفن الحديث ، وان كان قد خلق تيارات عدة ، واتسم بلهجة تميزه ، الا أنه لم يصل الى خلق طراز يحدد قوالبه .

ولربما كنا نمر اليوم بمرحلة شبه اركائىكية جديدة . ولربما كان ذلك هو سر انجذابنا الشديد للفنون الاركانىكية السابقة ، وعلة اهتمامنا الشديد باستجلاء كنه الاساطير القديمة . ولكن أيا كان الامر ، فانه من الواضح أن النقد فى هذا العصر لا يقتضى فقط وعيا فنيا عميقا ، وانما يقتضى كذلك وعيا ثقافيا عظيما . والنقاد المعاصرون الذين يعتد بهم ، هم ممن تحقق فيهم هذان الشرطان .

رسميس يونان

أزمة النقد الموسيقي

عبد الفتاح البارودي

أغرب ما في حياتنا الفنية أن لكل فن نقاده - أيا كانت
مستوياتهم العلمية - بينما في الموسيقى بالذات لا نكاد نجد
نقادا ... لماذا ؟

صورة المشكلة

ليس هذا هو المظهر الوحيد لأزمة النقد الموسيقي ، ولكن
هذه المقارقة تحتاج أولا الى تفسير ، لأن تفسيرها مرتبط أشد
الارتباط بتحديد معالم هذه الأزمة ومعرفة مسبباتها ، وكلما
ازدنا معرفة بها أمكن أن نعالج الأزمة نفسها .
وفعلا ... لماذا نزع أن موسيقانا فقط هي الفن الوحيد
الذي لا نقاد له ؟ وما الرأي في سائر الفنون ؟ وما الفرق
بينها وبين الفنون الأخرى ؟

إذا كانت العبرة بالثقافة مثلا فان المستوى الثقافي لكل
المحتشدين في الحقل الموسيقي لا يقل عن المستوى الثقافي
لنظائرهم في الحقول الفنية الأخرى ، أو على الأصح والأدق
لاتزيد ثقافة هؤلاء على هؤلاء .

وإذا كانت العبرة بالدراسة ، فالفنانون بصفة عامة - أو
معظمهم - غارقون في المرحلة الارتجالية .

وإذا كانت العبرة بالممارسة ، فأننا - في الموسيقى كما
في سائر الفنون الأخرى بلا استثناء - نمارس الفن في مرحلة

● لماذا تستفحل أزمة النقد الموسيقي
عن أزمة النقد في أي فن آخر ،
لدرجة أننا قد نجد نقادا للفنون
بشكل ما ، بينما نفتقد النقد والنقاد
في الموسيقى ؟

● ان هذه الظاهرة من أبرز ظواهر أزمة
النقد الموسيقي ، وهي انتشار انصاف
المثقفين والأدعياء في المجال الموسيقي
ليس للاستماع مثلا بل لتناول أدق
القضايا واعوصها ، وأكثرها استعصاء
على التناول السطحي .

● ان التطورات التي حدثت في مجتمعنا
الجديد تستوجب تطوير موسيقانا
بحيث تشارك في معنويات هذا المجتمع ،
ولا يمكن أن يتحقق ذلك « بالأغنية »
الفردية التي لا تلائم غير المجتمعات
المتخلفة حيث لا حاجة الى فهم مدى
ارتباط الموسيقى بالتعبير الفني .

فاذا اعتبرنا أن أغانينا بعيدة جدا عن الموسيقى الرفيعة - وهذا صحيح - فإن انتاجنا من الموسيقى السيمفونية أصبح له جمهور يتزايد عدده يوما بعد يوم .

بعد كل هذا لا يقبل العقل أن نزعّم أنه لا يوجد لدينا نقد موسيقى بناتا . . ان موسيقينا الذين اختاروا الحقل السيمفوني أو الاوركستراي أو الاوبرالي - على قلتهم - هم بهذا الاعتبار نقاد . . ان عملية الاختيار هنا عملية نقدية . . وهذا يسرى أيضا على الجمهور الضئيل العدد الذي يقبل على سماع هذا اللون من الموسيقى . . بل حتى من ناحية النقد بالمعنى الشائع والمألوف فاننا نجد نقادا على نحو ما ، ولكن لا وجه لمقارنتهم - بصفة عامة - بنقاد الفنون الأخرى سواء من حيث العدد أو المستوى . . فاذا كنا نجد في الفنون الأخرى نقادا ضئيل العدد والقيمة الفنية ، فاننا في الموسيقى لا نكاد نعثر على نظائرهم . . ثم اننا اذا اعتبرنا أن بين مجموع ما يكتبه النقاد في الفنون الأخرى حوالى خمسة في المائة يمكن أن ينتسب الى النقد العلمى ، فان هذه النسبة في الموسيقى لا تكاد تصل الى كسر من واحد في المائة بلا أى مبالغة .

حقيقة المشكلة

ان البحث في هذه النسبة الضئيلة جدا الهزيلة جدا - رغم أنها لا تدخل في الاعتبار الفنى كنقد علمى - فان هذا البحث بالذات ضرورة فنية ليس فقط لتفسير هذه المفارقة العجيبة ، وانما أيضا لادراك حقيقة هذه المشكلة ، وحقيقة الأدوات والوسائل اللازمة لمعالجتها .

ابحثوا في واقعنا الملموس . . وفي الأحداث القريبة الحدوث . . لنجد الأمثلة الصالحة للتطبيق وللإيضاح .

منذ أيام - مثلا - احتفلنا بذكرى سلامة حجازى . . فنان كبير جدا في موسيقانا ، لدرجة أنه يعتبر في رأى كثيرين رائد مسرحنا الغنائى ، فكيف احتفلنا به ؟

ان معهد الموسيقى - وهو هيئة من الهيئات المتخصصة - هو الذى احتفل به ، واشترك في هذا الاحتفال موسيقيون من الفنانين الذين عاصروه في مسرحه ، ومن الدارسين الذين درسوا موسيقاه وألحانه ، ومع ذلك لم يقدموا لنا أى شيء له قيمة نقدية !! كيف ؟

قدموا مجموعة من الألحان الغنائية الفردية . . من القصائد التى كان يغنيها في سهرات الأفراح والليالى . . لم يحاولوا - مثلا - تقديم مشاهد من أوبريتاته . . لم يحاولوا أن يشرحوا أى ميزة من الميزات التى أهلته لتدعيم بداية التطور الحقيقى لموسيقانا ، أى البداية التى نقلتنا من التخت الى المسرح . . وحتى وهم يتحدثون أو يتناولون أغانيه ، لم يحاولوا أن يذكروا ماذا أحدثه فيها من تغييرات أو محاولات للتغيير ، مع أن هذه المحاولات لها دلالة هامة على تصميمها على التغيير ، وأهم من هذا - فنيا - أنها زحزحت الأغاني الفردية من وضعها الثقيل الذى تملكأت فيه فوق التخت سنوات طويلة جدا . .

هل السبب هو أنهم لم يدركوا حقيقة هذه المحاولات ؟



س . حجازى

(التجربة والخطأ) التى تسبق المرحلة الأكاديمية ، وليست مرحلة (التجربة والخطأ) التى يتحتم وجودها عقب المرحلة الأكاديمية . . وهكذا .

واذن، فبالمعنى العلمى وبالمقاييس العلمية تتعذر المفاضلة بين الموسيقى وغيرها من الفنون فى جميع المستويات الثقافية والفنية ، فلماذا تستفحل أزمة النقد الموسيقى عن أزمة النقد فى أى فن آخر ، لدرجة أننا قد نجد نقادا للفنون بشكل ما ، بينما نفتقد النقد والنقاد فى الموسيقى ؟

فمثلا ما تكاد تظهر أى مسرحية ، أو فيلم أو كتاب أو معرض ، حتى تمتلئ الصحف بالحديث عنها ، وتمتلئ برامج الاذاعة والتلفزيون بمن يناقشونها أو يقدمونها أو يتناولونها على نحو ما ، بينما فى الموسيقى تظهر أعمال موسيقية كثيرة ، ومنها أعمال سيمفونية وتجارب أوبرالية ، ثم لا تكاد تظهر بسطر واحد فى مجالات النشر ، ولا بكلمة واحدة فى مجالات المناقشة . . أقصد سطرا له وزن فنى - أى وزن - أو كلمة لها مدلول فنى ، أى مدلول .

ولا يقبل العقل أن نزعّم أن فن الموسيقى - دون سائر الفنون - ليس فيه متخصصون وأكاديميون ، فالواقع أننا أوفدنا بمئات كثيرة لدراسة مختلف الفنون الموسيقية ، وعاد أعضاؤها بعد أن حصلوا على اجازات دراسية أكاديمية .

أيضا لا يقبل العقل أن نزعّم أن الانتاج الموسيقى تافه أو ضعيف المستوى كله . . اننا بدانا المحاولات الأوبرالية منذ خمسين سنة ، والمحاولات السيمفونية منذ أربعين سنة وفى الفترة الأخيرة تخلت محاولاتنا تجارب فى غاية الامتياز الفنى . . أيضا زاد اهتمامنا بالتعليم الموسيقى على مناهج أكاديمية تؤكد اقترابنا من المقاييس أو نحوها على الأقل .

كذلك لا يقبل العقل أن نزعّم أن جمهورنا لا شغف له بالموسيقى . . ان شغف جمهورنا بالغناء لا يحتاج الى دليل . .

كان من الممكن - بل كنت أتوقع - أن يشرحوا لنا أهمية الخطوة الضخمة التي خطاها ونقل بها الفن الغنائي من التخت الى خشبة المسرح .. فلولا هذه الخطوة لتأخرت الخطوات التالية التي قام بها سيد درويش وداود حسنى وكامل الخلقى وزكريا أحمد وإبراهيم فوزى وغيرهم من رواد مسرحنا الغنائى الأول ، ولتأخرت بالطبع الخطوات التي تقوم بها الآن لاقامة مسرحنا الغنائى الجديد ، لأن ممارسة سلامة حجازى للمسرح الغنائى هي التي مهدت لذلك كله ، أى مهدت لتطوير موسيقانا أو بالأحرى للاحساس بضرورة هذا التطوير .

لم يشعر المحفلون به فى معهد الموسيقى بهذه الخطوة التي قام بها منذ أكثر من خمسين سنة لأن مفهوماتنا النقدية فى الموسيقى بالذات لاتزال - مثل مفهوماتنا الموسيقية - مسجونة فى مستوى الغنائيات السطحية الفردية .

لنفس الأسباب لم يشعر المحفلون به بما أحدثه من تطوير حتى فى الغنائيات السطحية الفردية .

لو كانت مفهوماتنا النقدية ناضجة لأدركنا معنى التجارب التي قام بها عندما الغنى غناء (يا ليل يا عين) فى بداية سهراته الغنائية واستعاض عن ذلك بموشحات أو مقطوعات ملحنة .. وبهذه التجربة الغنى عنصرا ارتجاليا وأضاف عنصرا علميا أو له صلة بالعلم ، وهذا بلا جدال تطوير للفن الغنائى .

حدث تطوير آخر لم نلتفت اليه لضعف مفهوماتنا النقدية، وهذا التطوير يتمثل فى الاهتمام بالقيمة الأدبية للمقطوعات الغنائية ، ولهذا بدأ يختار أغانيه من القصائد ذات المعانى الدسمة بمقاييس عصره ، وترك الطقاطيق الغثة والمقطوعات ذات الألفاظ الخلية .. وهكذا .. هذه المسألة - هنا - لا علاقة لها بمسألة الفصحى والعامية ، ولكنها متعلقة أساسا باستخدام الأنغام فى التعبير عن معان محددة بعد أن كانت الأغاني مجرد ألفاظ مرصوفة بلا معنى ، أو بلا معنى مقصود تلحينه عند الملحن ... واذن فهذا التطوير يهنا جدا من حيث أنه يتحرك بالفن الغنائى نحو « التعبير » وليس مجرد « الدندنة » بألفاظ غير واضحة فى ذهن الملحن .

فاذا كنا ونحن نقيم سلامة حجازى فى معهد الموسيقى لم نلتفت الى هذه التطورات لافتقارنا الى المفاهيم النقدية فى الموسيقى ، فمن الطبيعى - لنفس الافتقار - أن لانتلفت اطلاقا الى تطوراته نحو المسرح الغنائى .

خطورة المشكلة

مثل آخر من واقعنا الملوس ومن الأحداث القريبة أيضا ... منذ أيام استضافت القاهرة مجموعة من أبرز الموسيقيين فى لبنان (أسرة رحباني وفيروز) ، فاذا بمعظم المحتشدين فى حقل الكتابة الفنية يكتبون عن فن هؤلاء الموسيقيين وأثرهم الفنى فى تطوير الأغنية العربية ، وفى تأليف الموسيقى العربية ، وفى استخدام الهارمونى والتوزيع ، وفى تجديد التراث بأسلوب حديث ، وفى استخدام « الريمكس » ، إعادة صياغة موسيقى سيد درويش .. الخ .. مسائل هامة

جدا ، ودقيقة جدا ، ولا يمكن أن يتصدى للحديث فيها غير دارسين متخصصين فى الموسيقى ، فهل كل هؤلاء الذين تحدثوا فى هذه المناسبة دارسون ومتخصصون ؟!

ان هذه ظاهرة من أبرز ظواهر أزمة النقد الموسيقى ، وهى احتشاد أنصاف المثقفين والأدعياء فى المجال الموسيقى ، ليس للاستماع مثلا ، بل لتناول أدق القضايا وأعوصها ، وأكثرها استعصاء على التناول السطحي .

ثم ماذا فعله المتخصصون ؟! هل ناقشوا أسرة رحباني فى هذه الدقائق الموسيقية مثلا ؟! أبدا .. بل انهم أعلنوا عن ندوة علمية لهذه المناقشة فى مسرح معهد الموسيقى ، وامتلأ المسرح بالموسيقيين الدارسين ، والخبراء فى الموسيقى ، والعائدين من البعثات الموسيقية ، ثم تحولت الندوة الى فواصل من التقاسيم والبشارف والسماعيات .. الخ .. وحتى هذه الفواصل قدمت بلا منهج .. كيف ؟!

فمثلا بدأت الندوة بشيء اسمه (التحميله وتقاسيم من مقام الراست) .. والتحميله عبارة عن جمل موسيقية تؤديها مجموعة من العازفين معا ، بينما التقاسيم عبارة عن جمل موسيقية يؤديها كل عازف منهم على حدة ، بدون رابط لها ، بل تؤدى ارتجالا ، وكلما انتهى أى عازف من الاداء ، قامت المجموعة بتأدية (التحميله) معا ، ثم يستأنف العزف عازف آخر على آلة أخرى .. وهكذا ..

هذه التحميله أداها « خماسى » أى خمسة من العازفين .. وكانوا فعلا فى غاية المهارة ، ولكن كان المفروض أن تناقش الندوة وضع التحميله فى موسيقانا ، وهل لها مكان فى التراكيب الموسيقية الموضوعية ، أم سنعتبرها فى مراحل تطويرنا مجرد تركيب زخرفى .. الخ .

ان الندوة لم تناقش ذلك ، لأن الموسيقيين عندنا لا يكثرثون بمثل هذه المناقشة ، وهم - غالبا - احيد فريقين : فريق يرى أن الموسيقى الشرقية هي كل شيء ، واذن فالتحميله من الاسس الجوهرية لموسيقانا ، وفريق يرى أن التطور هو الانتقال الى الموسيقى الغربية ، واذن فالتحميله لا وضع لها ولا مكان .

ولو كان عندنا نقد موسيقى لأمكن أن يتناول هذه المشكلة ليس بالانسلوب التقليدى الذى يقول (نحتفظ بموسيقانا ونستفيد من موسيقى الغرب بفهم أوضاعها ومحاولة التطوير نتيجة لهذه الاستفادة) .. ان مثل هذا الكلام أصبح بلا مدلول حقيقى .. أصبح مجرد دردشة .. ولو اننا نفهم معنى النقد الموسيقى لنظرنا الى هذه المشكلة بالتحليل والمقارنة على أساس ان « التحميله » يمكن اداؤها اداء متطورا لو أدركنا وظيفة كل آلة .. ان من الواضح جدا أننا فى عزف التحميله بخمسة عازفين معهم خمس آلات مختلفة ، نلاحظ انهم يؤدون هذه التحميله معا ، بلا أى فارق بين ما يؤديه (الكمنجة) وما يؤديه (السود) أو (القانون) مثلا .

كيف يحدث هذا الا اذا كنا لا نفرق بين وظائف الآلات الموسيقية ؟! لولا افتقارنا الى النقد الموسيقى لأمكن ارشاد

— أو معظمهم — لا يهمهم المشاركة في حل المشكلات الموسيقية ، أو تحليل الأعمال الموسيقية ، أو ربط مقاييسهم كما درسوها وتوارثوها بالمقاييس الفنية العالمية .
مشكلة المسرح الغنائي

نذكر مثلا آخر من واقعنا الملهم أيضا .
مسرحنا الغنائي . ان هذا المسرح بدأ موسمه منذ قريب واستغرق فترة قصيرة جدا ثم انتهى دون أن يهتم أحد من النقاد بتقييمه أو مناقشة أسباب انتهائه السريع جدا . لماذا ؟!

لأن مفهومنا النقدي لم تنضج بعد الى الدرجة التي تثير اهتمامنا بفن الأوبريت . اننا نتحدث عن الأغاني الفردية أضعاف ما نتحدث عن الألحان المسرحية . وحديثنا في هذا الموضوع أو ذاك لا يعتبر من النقد العلمي ، وهذا شيء مؤسف ، ولكن الأكثر دافعا الى الأسف اننا بهذا الشكل نروج للأغنية الفردية ، ونعوق اهتمام الناس بالأوبريت ، رغم اننا في حياتنا الجديدة الناهضة ننتهم — فنيا — أن نهتم بالأوبريت كتركيب فني متكامل أكثر مما نهتم بالأغنية كعمل فردي ساذج .

أيضا لم ندرك أن التطورات التي حدثت في مجتمعنا الجديد تستوجب تطوير موسيقانا أيضا بحيث تشارك في معنويات هذا المجتمع ، ولا يمكن أن يتحقق ذلك « بالأغنية » الفردية التي لا تلائم غير المجتمعات المتخلفة ، حيث لا حاجة الى فهم مدى ارتباط الموسيقى بالتعبير الفني .

ان تجربة موسم المسرح الغنائي القصير برهنت على وجود أزمة حقيقية في الحقل الموسيقي ، ليس فقط لأننا لم نتناول هذا الموسم بالشرح أو التعليق أو التحليل ، وانما أيضا لأن الذين حاولوا أن يتناولوه تناولوه بنفس الأسلوب الذي يتناولون به الأغاني .

هذه ظاهرة هامة جدا من ظواهر أزمة النقد الموسيقي ، وهي أن تفكيرنا الموسيقي نفسه لا يزال في مرحلة الأغنية الفردية .

لو كان عندنا نقد موسيقي لتناولنا (أوبريت هدية العمر) التي قدمها موسم المسرح الغنائي باثارة مشكلات موسيقية ظهرت بكل وضوح فيها . فمثلا لم نحاول مناقشة علاقة ألحانها بالتوزيع الموسيقي ، ثم علاقة عنصرها الغنائي بعنصرها الأدبي . هل الأوبريت تأليف أدبي أولا ثم يلحن ؟! وهل العبرة بالنص الأدبي أم النص الموسيقي ؟! لو حاولنا النقد التحليلي لأمكن أن نناقش مثل هذه الأسئلة — ولر استخدمنا الأمثلة المقارنة لرأينا مثلا أن الأعمال الأوبرالية في العالم كله تنسب أساسا الى المؤلف الموسيقي . لماذا ؟! ان تاريخ الفن يحفظ أسماء فردي وبوتشيني وبيزيه وغيرهم من الموسيقيين الذين ألفوا روائع الأوبرات ، وفي نفس الوقت ينسى أسماء الذين ألفوا النصوص الأدبية لنفس هذه الروائع .

أليست هذه مشكلة جديدة بالبحث ونحن في بداية طريق ممارسة الفن الأوبرالي ؟! ألم يكن من المفيد لنا أن نناقشها بالتطبيق على أوبريت « هدية العمر » .
ثم أغاني هذه الأوبريت . انها تثير مشكلة أخرى حول



س . درويش

المازفين ومن علموهم في معاهد الموسيقى وغيرها أن لكل آلة طبيعة معينة ، وطبيعتها تحدد وظيفتها أو جزءا كبيرا جدا من وظيفتها ، وعندئذ نتطور — حتى في مجال التخميلة — عن طريق تأليف جمل موسيقية خاصة بكل آلة ، بحيث تتناسب مع طبيعتها ووظيفتها ، وبهذا نقرب — مثلا — من فن الكونشرتو .

والمشكلة ليست مجرد استخدام مصطلحات من الموسيقى ، العالية ، وانما من الممكن أن نستفيد هنا من فن الكونشرتو على أساس ادراك إمكان كتابة « موضوع » موسيقي تؤديه آلة رئيسية وتعاونها الآلات الأخرى .

الفرق بين هذا الموضوع والتخميلة هو تقريب موسيقانا من الموضوعية ، وإبعادها من مرحلة الزخارف التي لا تعنى شيئا ، وذلك لو أننا أدركنا طبيعة ووظيفة كل آلة ، وكتبنا موسيقانا على هذا الأساس .

لم يناقش ذلك المشتركون في الندوة العلمية ، وانما أخذوا يتمايلون طربا كلما أدى عازف مقطوعته الارتجالية . ثم في نفس الندوة تكررت الفواصل الموسيقية ، والفواصل الغنائية والموشحات ، وهكذا مرت الندوة بدون مناقشة مع أننا في حاجة شديدة الى مناقشة كل هذه الأعمال وكيفية تطويرها وما هي وسائل هذا التطوير .

لو كان عندنا نقد موسيقي لاهتمنا بمثل هذه المناقشات ، بدلا من ترديد الأحكام الروتينية التي تردد (الاحتفاظ بخصائصنا مع الاستفادة من تكتيك الغرب) ترديدا ببغايا .

الواقع أن هذه الندوة العلمية أعطتنا ظواهر كثيرة من أوضح الظواهر الدالة على افتقارنا الى النقد الموسيقي . فمثلا رأينا فيها نموذجا للندوات التي لا منهج لها . ورأينا كيف أن المتخصصين في الموسيقى هم — غالبا — متخصصون فقط في العزف ، أو أن مستواهم في العزف أنضج بكثير من مستوى التأليف الموسيقي أو التفكير الموسيقي . ثم أنهم

مدى ترابطها .. اننا عادة نناقش مثل هذه المشكلة بنفس أسلوبنا الروتيني ، ونزعم في النهاية أن هذه الأغاني ينبغي ألا تكون أغاني فردية مترجمة بجوار بعضها ، وانما ينبغي أن تكون متكاملة يكمل بعضها البعض الآخر .. كلام روتيني .. لأننا اذا كنا قد وضعنا النص الأدبي كله موضع الحيرة ، فكيف نقيس تكامل أغانيه ؟!

طبعاً ليس من المتصور أن تكون كل أغنية قائمة بذاتها ، وانما من اللازم بحث عنصر الصراع وتدفاع الأحداث والتزام الحوار الغنائي والأدبي بالتعبير عن هذا الصراع وهذا التدافع .. الخ .. كيف إذن نلحن كل أغنية على حدة ؟! كيف إذن نفكر في إعطاء أغاني الأوبريت الواحدة لأكثر من ملحن ؟! وكيف نعطي لفنان ما تلحين الأغاني ، ثم نعطي لفنان آخر تأليف الموسيقى التصويرية ، ثم نعطي لفنان ثالث توزيع الألحان ، ثم نعطي لفنان رابع كتابة المقدمات الموسيقية .

ان المقدمات التي عزفت قبل بدايات الفصول في هذه الأوبريت لم تكن متصاهرة تماماً مع موسيقى هذه الفصول .. والألحان الغنائية كانت غريبة عنها .. والمُنشدون كانوا يؤدون هذه الألحان كما تؤدي الأغاني ، أي بدون اندماج في الأحداث .. وهكذا .. ثم عنصر الترويح .. رأينا في هذه الأوبريت يؤدي بالنكت والحوار الكلامي والحركات والإشارات، دون أن ينعكس ذلك على الموسيقى والألحان إلا بالأسلوب المباشر أحياناً ، عن طريق استحداث أصوات مستغربة أو عن طريق ترجمة الأصوات ترجمة حرفية .

هذه كلها مسائل جديرة بالمناقشة لو أنها وجدت الناقد الموسيقي .

ثم الأداء الأوركستراي .. والكورال .. والمسرح نفسه وأدوات تجهيزه .. ثم الإخراج .. عشرات المسائل والقضايا الفنية الحقيقية لم يتحدث عنها أحد بشكل يدل على الخبرة بالموسيقى والوعي بالموسيقى والوعي بضرورة استمرار فن الأوبريت .

وانما رأينا أفلاماً كثيرة تصدى للحديث عن هذه الأوبريت بنفس مفهومات ذوى الأفلام التي تصدى للحديث عن الأغاني .

وهذه المصيبة النقدية ليست ملحوظة فقط في المسرح الغنائي ، بل في المسرح بصفة عامة ، حيث نرى الموسيقى التصويرية لمعظم المسرحيات مؤلفة في مستوى متخلف جداً دون أن تجد النقد الذي يرشد الى هذا التخلف .. بل أحياناً كثيرة تجد النقد الذي يشيد بها بسبب المجاملة الجاهلة مثلاً .. وهذه أيضاً ظاهرة من ظواهر أزمة النقد الموسيقي ، وهي المجاملات المنتشرة بين الشلل المنتشرة في الوسط الفني .

لنترك هذه المحنة الأخلاقية ونكتفي بتناول الأزمة من الناحية الفنية .

مشكلة الموسيقى السينمائية

الى جانب ظهور أزمة النقد الموسيقي في المجال المسرحي فاننا نراها أيضاً في المجال السينمائي .

أذكر مثلاً واحداً من واقعنا كذلك .. أذكر أن المؤتمر السينمائي الذي عقد منذ قريب ، والذي ناقش كل مشكلات وقضايا السينما مناقشة مفتوحة ، لم يتناول مشكلة الموسيقى التصويرية في الأفلام إطلاقاً .. ولا كلمة واحدة فقط تعرضت لهذه النقطة من قريب أو من بعيد .. لماذا ؟!

أظن أن من أبجديات العمل السينمائي أن الموسيقى أصبحت من العناصر الرئيسية في الأفلام .. بل ان الموسيقى صاحبت السينما منذ نشأتها الأولى ، وتطورت معها ، واستخدمت في تعبيرات متعددة جداً ومتشابهة جداً منذ ظهرت السينما الناطقة ، ثم كلما استحدثت اختراعات سينمائية جديدة تكيفت معها الموسيقى التصويرية في خدمة هذه المراحل الجديدة .

لو كان عندنا نقد موسيقي لأرشد السينمائيين الى هذه الحقائق بل هذه البدائيات .. وافترض أن هذه مسائل تقنية مبسطة ، فما الرأي في استخدام الموسيقى في الأفلام للتعبير عن الدقائق أو الأعماق .

ان النقد الموسيقي المستنير هو الذي أرشد السينمائيين في الغرب الى ضرورة تعميق موسيقى الأفلام لدرجة أنهم واجهوا ولا يزالون يواجهون - مشكلة نبعت من هذه الضرورة ، وخلاصة هذه المشكلة هي : هل يجوز استخدام موسيقى موسيقار عظيم مثل بتهوفن في أفلام لم يكتب موسيقاه لها ، أم الأفضل تأليف موسيقى لكل فيلم على حدة ؟! وهل سيقبل كبار المؤلفين أن يكتبوا موسيقى ذات مستوى رفيع لأحداث سينمائية هم بالبداية لم يشعروا بوقعها في وجدانهم ؟! مشكلات عريضة يواجهونها في الغرب ويناقشونها ويستفيدون من مناقشتها ، ويخرجون منها بقضايا جديدة وتجارب فنية جديدة ، بينما نحن - بسبب افتقارنا الى النقد الموسيقي نظل غارقين بموسيقانا في روتينياتنا المتخلفة .

إن من النتائج التي خرجوا بها مثلاً استخدام العباقرة في أحداث تتخلل الأفلام وليس في أحداث الأفلام نفسها .. فمثلاً استخدام موسيقى تشايكوفسكي لأداء رقصات الباليه ، كما حدث في فيلم « الحسناء النائمة » الذي تخللته هذه الرقصات ... ولا أريد أن أستشهد مثلاً بفيلم (يولانتا) الذي شاهدناه في القاهرة منذ سنتين مع أسبوع الفيلم السوفيتي ، فان موسيقى تشايكوفسكي برزت فيه كعنصر أول لأن الفيلم نفسه أوبرا سينمائية ... وانما أستشهد بفيلم (عروس بلا دوطه) الذي أنتج منذ ثلاثين سنة ، فان هذا الفيلم ليس غنائياً ، بل هو اعداد سينمائي لتراجيديا مسرحية تدور حول فتاة فقيرة اضطرتها الحياة الى أن تقف عند منتصف طريقين ، فاما أن تعيش واما أن تنتحر ... في هذا الفيلم عبرت موسيقى السيمفونية الخامسة لتشايكوفسكي (كه سيمفونية بهذا العنوان ولا علاقة لها بسيمفونية بتهوفن طبعاً) عن مأساة هذه الفتاة وتدفاع العواطف والأفكار في عقلها وفي وجدانها ..

... والجمهور حائر .. فرغم أن حياتنا اغتنت بالتفكير فإن الموسيقى التي تخدمها الشهرة حتى ولو كانت جوفاء تعتبر في ذهن الجماهير هي الموسيقى الأفضل .

ان الفوضى الفنية التي تعيش فيها فنوننا وموسيقانا بصفة خاصة ملأت الحقل الفني بأحكام عجيبية من الصعب معرفة مصادرها .. حتى الأحكام الصحيحة هي هنا أحكام عجيبة لأنها إما صدرت من تلقاء نفسها وإما صدرت على غير أسس أكاديمية ، ولهذا تجدها بلا منطق وبلا تحليل .

خذ أمثلة واقعية .. ان سيد درويش مثلا أصبحت ذكراه مثل « الموضة الجديدة » كلما جاء أو أنها ازدحم الناس حولها وأخذوا يهللون لها .. فنحن نهلل لسيد درويش في أعياد ذكراه ولكن لا أحد يطلب الحانه - في غير هذا الموعد - في برامج الاذاعة والتلفزيون المخصصة لذلك .

وكذلك الفن الرحباني أصبح موضة .. انك كلما سمعت أحد الأدعياء يتحدث عن تجديدات أسرة رحباني تجده يستشهد بأغنية طلعت يامحلا نورها أو زوروني أو خايف أقول .. الخ .. ورغم هذه الاستشهادات المسماة بالتحديد فإنه لا يستطيع - ولا يجرؤ - أن يعمل لك لماذا اختار هذه الأغنية بالذات .

لو كان عندنا نقد موسيقى لأرشدنا الى أهمية التحليل في الحكم على الأعمال الموسيقية وفي اختيارها وفي تناولها .. الخ .

ولو علمنا - مثلا - أسباب إعجابنا بتجارب « رحباني ومن اليهم في تحليل أغانيها عن طريق توزيعها » فربما نصل الى دقائق تجعلنا نعيد النظر في هذه التجارب !!

ربما نكتشف أن « توزيع » أغانيها يضيف عنصر الميلودي فيها ، وربما نكتشف أن هذا التوزيع يبلغ عادة درجة من الكثافة ، لو أن لدينا نقادا موسيقيين لعارضوا في استخدام التوزيع ، أو على الأصح أو الأدق في استخدام التوزيع بهذه الكثافة .

ان افتقارنا الى النقد الموسيقي هو الذي يعوقنا فعلا عن التقدم في الحقل الموسيقي ، بل في الحقل الفني كله !

الوعي الموسيقي الذي نريده

من أين يأتي الوعي الموسيقي اذا كنا لا نناقش القضايا الموسيقية ، حتى في مثل هذه المناسبات الفنية .. ان هؤلاء الفنانين (أسرة رحباني) أصبحوا متخصصين في تطوير موسيقانا وأغانيها بأسلوب معين يعتمد أساسا على « التوزيع » بطريقة معينة ، فكيف نترك فرصة وجودهم بيننا بدون أن نناقشهم ؟ لو كان لدينا نقاد موسيقيون لبحثوا معهم الأغاني التي وزعوها بحثا مقارنا ، عن طريق تحليل هذه الأغاني قبل وبعد التوزيع ، ثم الوصول من ذلك الى مناقشة مدى صلاحية التوزيع في أغانيها وموسيقانا ، وأساليب التوزيع وأيها أكثر تناسبا لأغانيها وموسيقانا .. الخ .. ان عملية التوزيع نفسها تحتاج الى بحوث عميقة ، وتحديد مفهوم « الميلودي » في أغانيها يحتاج الى بحوث عميقة أيضا .. بل اننا بدانا نسمع الآن عن تجارب كثيرة لتوزيع « الميلودي » ليس عندنا فقط بل في الخارج .. مثل هذه التجارب تحتاج الى بحوث أيضا .



م . عبد الوهاب

نفس هذه السنمفونية الخامسة لتشايكوفسكي التي استخدمت في أفلام سوفيتية كثيرة استخدمت أيضا في أفلام أمريكية كثيرة ، ومنها فيلم (مائة رجل ، وفتاة) الذي ظهر منذ ثلاثين سنة أيضا ، وإلى جانب انتشارها في الشرق والغرب فإنها انتشرت في أفلام مختلف الفترات التي اجتازتها السينما منذ بدأت تنطق الى أن تطورت كل عناصرها ومخترعاتها .

هذا مثل واحد لموسيقار واحد ، وكيف استخدمت موسيقاه في الأفلام ، ليس كعنصر زخرفي أو كمال ، بل كعنصر أساسي .

علمية النقد الموسيقي

لو كان عندنا نقد موسيقى لوصلت موسيقانا وفنوننا التي نستخدم فيها موسيقانا الى مثل هذا المستوى ، ولكننا بصراحة - بسبب انعدام النقد الموسيقي عندنا - لا نزال فقراء في الانتاج الموسيقي بمختلف ألوانه .

لأن لم نعرف تماما معنى الموسيقي وطبيعتها ووظيفتها ، ولم نصل بعد في نقد الموسيقي الى مفهومها البسيط ، أي القدرة على تناول الانتاج الموسيقي تناولا علميا بالتحليل والتقييم ... لم نصل بعد في الموسيقي الى المرحلة التي نفهم فيها الموسيقي بهذه المفارقات .

من أجل ذلك لا يوجد نقد موسيقي بالمعنى العلمي لأنه لم توجد للآن موسيقى محلية بالمعنى العلمي .

ونحن في الطريق .. وانما لكي نصل في هذا الطريق يجب أن نضع في أذهاننا سؤالا هاما : كيف تخلق البيئة الفنية التي تخلق لنا موسيقانا الجديدة بالمعنى العلمي .

لا جدال في ضرورة خلق وتدعيم التفكير الموسيقي أي النقد الموسيقي بصفة عامة على المستوى العلمي .

بسبب انعدام النقد العلمي للموسيقى نفيس عاجزين عن فهم حقيقة القضايا والمشكلات الموسيقية .. المثقفون يهملون غالبا من الجماهير بجهلهم بالموسيقى ، مع أنه جهل منطقي مع ظروفهم .. أين تعلموا الموسيقي ؟ والموسيقيون يتوهمون أنهم درسوا الموسيقي وهم - غالبا - درسوا العزف الموسيقي



فيروز

المدهش أننا لا نناقش شيئا من هذه القضايا الموسيقية التي تستوجب المناقشة ، بينما نتناقش دائما حول قضايا يعتبر الكلام فيها تحصيل حاصل .. فمثلا نتناقش في أهمية موسيقانا وكيف أنها « أغنى » موسيقى في العالم بالمقامات والضروب والأوزان .. الخ .. نقول هذا دون أن نسأل أنفسنا عن معالم هذا الغنى ولماذا لم نستفد به مثلا في اغناء انتاجنا الموسيقي !! واذن فنحن مصابون ليس فقط بفقر النقد الموسيقي ، بل ايضا بالادعاء .

ولهذا فنحن لا نناقش الأعمال الممتازة فعلا - نسبيا طبعاً - بينما نفتعل الامتياز في أعمال عادية ، وقد تكون متخلفة ، ونناقشها على هذا الاعتبار .

فمثلا لم نناقش تجارب الأغاني الجماعية .. ان الاذاعة احتضنت هذه التجارب كمحاولة للتطوير ، ولكننا بدلا من أن ندعم هذه المحاولة بالنقد العلمي حكمنا عليها بالفشل .. لماذا ؟ لأنها لم تشتهر بين الناس ! وهكذا وضعنا تقييمها على معيار توهمنا أو افتراضنا ، قياسا على معاييرنا في الأغنية الفردية ، رغم استحالة استخدام هذه المعايير في هذه الحالة .

أيضا لم نناقش التجارب السيمفونية .. ان بعض مؤلفينا الذين اتجهوا الى الدراسة قدموا انتاجا سيمفونيا جديرا بالتقدير والتقييم ، ولكننا بدلا من تقييمه في ذاته ومن خلال امكانياتنا الفنية ، حاولنا تقييمه مقارنا بأعمال بتهوفن وموذا .. الخ .. رغم استحالة المقارنة في هذه الحالة .

اننا لم نناقش أى تجارب متقدمة بالمعنى العلمي ، واذا ناقشناها فاننا تناقشنا بمفهوماتنا الموسيقية المسجونة في الأعمال الفردية والسطحية والمنحرفة عن المجال الحقيقي للموسيقى ، أى المنحرفة مثلا نحو مجرد التطريب ، أو نحو ادعاء التجديد ، أو نحو السرقة من الموسيقى العالمية .

هذه الانحرافات قد نجد من يحاول كشفها بين حين وآخر ، وهذا الكشف بلا جدال نوع من النقد ، ولكن اذا كان هذا النوع يمتاز بالاخلاص للعلم ، فانه يفتقر الى المنهج العلمي والى المقاييس العلمية .. وربما يكون السبب في ذلك أن المجالات التي ينتشر فيها - وأهمها الصحف - لا تحتمل استخدام مثل هذه المقاييس مع الأسف، والنتيجة أن أصحاب التجارب المنحرفة في الموسيقى لم « ينكشفوا » كما ينبغي وظلوا - ولا يزالون - في تجاربهم ... لو كان عندنا نقد موسيقي بالمعنى العلمي لأمكن أن يعمق النقد الذي واجه الانحرافات ، ويسانده ، بالمناقشات العلمية المبسطة ، وبالاصرار على الالتزام العلمي ، وبتقديم الأمثلة الواضحة للانتاج الموسيقي السليم من الناحية العلمية ، وبمحاولة شرح هذا الانتاج وتقريبه الى الناس .

فمثلا في الانتاج السيمفوني يمكن شرح التجارب العالمية

التي يقدمها الأوركسترا السيمفوني باعتبارها نماذج متكاملة فنيا ، والتجارب المحلية باعتبارها محاولات تطبيقية وذات دلالة عملية على امكان التأليف السيمفوني .

كذلك في الانتاج الأوبرالي يمكن الشرح على هذا النهج أو على نهج مماثل .

أيضا يمكن المطالبة بتأليف بحوث ومراجع عن الموسيقى المدروسة ، ليجد الراغب في العلم شيئا يفتح له مجال الاطلاع على الثقافة الموسيقية .

كل هذه اقتراحات تفيدنا جدا لو توافرت لدينا نظريات نقدية مرتبطة بالأسس العلمية من جهة ، وبامكانياتنا الفنية ومتطلبات حياتنا من جهة أخرى، وطبعاً هذه النظريات لا يمكن أن توجد أو تتكون أو تتبلور الا بالوعى بذلك كله .

لو كان لدينا وعى موسيقي لأمكن أن يوجد نقد موسيقي حتى ولو لم يكن لدينا انتاج موسيقي في مستوى الجدارة الفنية .. ولكن مشكلتنا الكبرى في الموسيقى هي افتقارنا الى الوعي الموسيقي .. كيف نعالج هذه المشكلة ؟

عبد الفتاح البارودي

موجة الفيلم الغنائي

تجتاح السينما



مشهد من فيلم « صوت الموسيقى »

كذلك وفق السيناريو في خلق زمن فيلمي يمتص الزمن الواقعي ويمادله دراميا . فالقصة تستغرق شهرين ابتداء من وصول ماريا الى هوب الأسرة ، شهر منها يقع في الجزء الأول من الفيلم ويبدأ بوصول ماريا وسفر الكابتن الى فينا ، وهي الفترة التي تجري أثناءها معظم أحداث الجزء الأول . استطاع السيناريست أن يخلق زمنا فيلميا دراميا باستخدامه أغنية « دو - دي - مي » ، منتقلا بها مع الأولاد وماريا في أماكن متعددة، مستفيدا من البيئة الطبيعية الجميلة في ضواحي سالزبيرج ، في تكوين لوحات ، تتناغم فيها الألحان والموسيقى والصورة، متبينة كيانا متكاملًا. في هرمنية درامية بارعة امتصت الفترة الزمنية التي تبلغ شهرا دون أن يشعر المتفرج بأدنى ملل ، وقد استطاع هذا الأسلوب أن يخلصنا من القالب المسرحي الذي يشوب الفيلم في مواقع متعددة .

حاول السيناريست أيضا ، أن يوظف أغنية (عندي ثقة) في الربط بين المشاهد . اذ تبدأ هذه الأغنية في فناء الدير الخارجي ، ثم الميدان ، ثم سيارة الأتوبيس ، ثم الشارع المؤدى الى فيلا فون تراب ، ثم فناء الفيلا نفسها ، لكنها محاولة لم تبلغ ما كانت تستهدفه تماما ، اذ كان واضحا أن مشهد العربية لم يضاف شيئا ، بل كان أشبه في ظني بالجملة الاعتراضية الزائدة .

لكن المآخذ الشديد على المعالجة السينمائية للشكل المسرحي للأوبريت

ماريا فتدفعها الى الرحيل ، لكنها تعود بأمر رئيسة الدير لتواجه حياتها ، لتجد البارونة والكابتن على اتفاق بالزواج ، تدرك البارونة مشاعر الكابتن تجاه ماريا الجميلة فتسحب وتتركهما يتزوجان . تلك هي قصة الفيلم الفعلية يضاف اليها موقف الكابتن تراب من النازية وما ينطوي عليه من تفصيلات .

كان السيناريو موفقا في صياغة البناء الدرامي للقصة في الجزء الأول من الفيلم ، وعلى الأخص رسمه لشخصيته بتحديد واضح ، مستغلا في ذلك الأغنية استغلالا دراميا جيدا وان كان هذا البناء مدينا للشكل المسرحي للقصة .

فالمشهد الذي يلي الافتتاحية مباشرة تغنى فيه ماريا (جولي اندروز) أغنية « صوت الموسيقى » ومضمون الأغنية يكشف لنا أبعاد الشخصية الداخلية من حيث ولعها بالطبيعة والجبال وحبها للموسيقى والانطلاق ، وهي عناصر هامة في تحديد الموقف السلوكي للشخصية فيما بعد ، عندما تواجه رئيسة الدير ، وبالمثل فان الأغنية الثانية « ماريا » التي تغنيها الراهبات تحدد لنا التكوين الخارجي للشخصية أو بمعنى أهم البعد الاجتماعي . فكانت القصة السينمائية ، وظفت الأغنية لتحديد معالم الشخصية ، وهذه ظاهرة واضحة في الفيلم ، تكررت في بلورة الموقف « القومي » للكابتن فون تراب من خلال أغنية « ايدلغايس » التي غناها تراب مع أولاده احتفالا بالبارونة (اليانور باوكر) .

أفلام كثيرة متعددة تلتقى حول الأغنية والموسيقى داخل الشكل السينمائي ! جنوب الباسفيك ، سيدتي الجميلة ، وقصة الحى الغربى هي قمة الفيلم السينمائي ، ثم أخيرا صوت الموسيقى وبيع الخواتم .

وصوت الموسيقى نجاح آخر يضاف الى نجاحات هاجر شتاين وودجوز في مجال الفيلم الموسيقى الغنائي ، ذلك لأن صوت الموسيقى - فيلم يتميز بموسيقاه وألحانه التي كفلت له نجاحا جماهيريا ضخما ، يستلفت الاهتمام ويشير الرغبة في معرفة حقيقة اتجاهات الجماهير .

قصة الفيلم بسيطة للغاية : شابة (ماريا) تريد أن تحترف الرهبنة في دير بمدينة سالزبيرج ، تشفق الجمال والموسيقى والطبيعة ، وتتخلف دائما عن قداس المساء ، فتثير اهتمام رئيسة الدير بنفائها المتكرر ، تستدعيها وتطلب اليها إعادة النظر في موقفها من الرهبنة ، وترسلها ، حتى تجد الفرصة لتقرر موقفها ، لتعمل مربية لأولاد الكابتن فون تراب السبعة ، وهناك تدهش لماملة الكابتن العسكرية الصارمة لأطفاله ، لتعمل - أثناء سفره الى فينا لاضمار الباوونة شرايدر تمهيدا لزواجها ، على اكتساب ثقة الأطفال بأن تأخذهم في نزعات خلوية تعلمهم فيها الموسيقى والغناء وتشاركهم اللعب والمتعة ، ويعود الكابتن أثرا على هذا الوضع الجديد ويأمر ماريا بالعودة الى الدير ، لكنه يعود فيستبقها ، وتنشأ بينهما علاقة حب تستغلها البارونة مع



مشهد آخر من
الفيلم نفسه

اقترب من الأولاد وهم يجتازون الكوبري مع ماريا . ثم مشاهد الكاتدرائية وبالذات تلك التي تستعرض فيها الكاميرا زخارف الكنيسة كانت جيدة في تكويناتها لكنها لم تعبر عن وجهة نظر معينة أو بمعنى أصح لم تكن مندمجة في بناء المشهد الروائي . ومثله مشهد دخول ماريا الى بهو فيللا فون تراب لأول مرة . فقد أراد المخرج أن يعبر عن لحظة الانبهار عند دخولها، لكن زاوية الكاميرا كانت عمودية على ماريا والمشهد من هذه الزاوية لا يعبر عن وجهة نظرها .

لم تكن هذه الملاحظات ملموسة بخدة في الفيلم، ويرجع ذلك الى قوة الموسيقى والألحان التي وضعها كل من أوسكار هامر شتاين وريتشارد رودجرز وقد اشترك هذان الموسيقيان في أعمال كثيرة قبل « صوت الموسيقى » منها : « أو كلاهما » و « جنوب الباسيفيك » و « أنا وجوليت » و « الجيرو » و « أحلام السكاري » وأغنية زهرة . واستطاعا بهذا التعاون أن يحررا الميلودي في الأوبريت الأمريكي من كثير من عيوبه التي ورثها عن تبعيته واعتماده على التراث الأوروبي . وأعاد الأوبريت شيئا من التماسك الدرامي اللازم ، وساهما في خلق كيانات قومية للأوبريت . ولا يعني هذا أنهما رائدا حركة طليعية في الموسيقى الأمريكية ، وإنما هما محترفان محنكان يبذلان قصارى جهدهما في الخبرة والقدرة على التجديد في خدمة برودواي تجاريا .

وتتميز موسيقى رودجرز في هذا

الاستاتيكي باستخدام القطع المتبادل بينها وبين جولي اندروز وهي تغني ولعل مستولية هذا تقع على المونتير والمخرج منها على كاتب السيناريو .

والمخرج روبرت وايز لا يلتزم أسلوبا موحدا في الإخراج من أول الفيلم الى آخره . ففي حين نجد الافتتاحية غنية بتكويناتها التشكيلية الباردة رغم استاتيكيته ، نجد الجزء الأول وبداية الجزء الثاني من الفيلم ، برغم افتقاره الى هذه التكوينات، يغلب عليه الأسلوب الشعري ، ونرى هذا واضحا في مشاهد الدير الأولى ، ولعل هذه الشعرية تتجلى بشكل رهيف، في إخراج مشهد الحفلة وبخاصة تلك الرقصة النمساوية الشعبية بين الولد وماريا، ثم بينها وبين فون تراب عندما يتكشف موقفهما العاطفي ، ثم نجد هذه الشعرية الناعمة في مشهد الحديقة بالجزء الثاني ، إذ يزداد الإيقاع الشعري ارفاها كلما اقترب الاثنان (ماريا وتراب) من كوخ الزوجاني، ويبلغ المشهد ذروته بتماق تراب وماريا ، ثم تنساب الأغنية من شفيتها لتقيم بناء شاعريا من الاضواء والنغم والموسيقى والتمثيل والإخراج .

أما الجزء الأخير من الفيلم فيتميز بأسلوبه البوليسي ، ابتداء من مشهد تدريب الأولاد في المسرح الحالى استعدادا لمهرجان ساليزبيرج وحتى نهاية الفيلم . وثمة مشاهد جزئية تتميز بإخراجها الجيد مثل مشهد الكوبري من الطائرة التي استخدمت كثيرا في الفيلم وبخاصة في الافتتاحية ، في هذا المشهد تهبط الكاميرا هبوطا ناعما سلسا في حركة

ينشأ عن ذلك الفصام الروائي بين جزءي الفيلم . فالجزء الأول يحكم بنائه بشكل عملا روائيا تقليديا متماسكا ليس في حاجة الى اضافة ، ويأتى الجزء الثاني ليضيف ماهو غير جوهري ، ويخلق موضوعا ثانيا للفيلم هو موقف فون تراب من النازية ، وتلك المطاردة بين الأسرة والسلطات الرسمية ، ان الجزء الثاني - كما رأيناه على الشاشة - لا يرتبط بالجزء الأول برابطة النمو الروائي الضروري . فان كانت ثمة ضرورة اليه من وجهة نظر كاتب السيناريو مثلا ، كان عليه أن يمهده له وينسجه نسيجا روائيا متماسكا داخل الجزء الأول بحيث يصبح الموضوع الثانى ضرورة لتكامل البناء الدرامي

ومن المشاهد الدخيلة على البناء الدرامي للفيلم - مشهد عرض العرائس وأغنية « الراعى الوحيد » فعلى الرغم مما فيه من جمال ذاتى ورقة وعذوبة وطرافة في اللحن ، الا أنه لا يضيف الى الحدث بقدر ما يموقه .

كذلك نجد افتتاحية الفيلم
Avant Titre

غير منسوجة دراميا داخل البناء الروائي للفيلم ، برغم ارتباطها الوثيق بتكوين شخصية ماريا الداخلى . ولعله كان من الممكن لهذه المشاهد - التي تعد لوحات بارعة تتناغم فيها المساحات اللونية تناغما هرمونيا - أن تعالج دراميا بادماجها في أغنية « صوت الموسيقى » ولو حدث هذا كان سيؤدى أولا : الى امتصاص الميزانسين المسرحي للأغنية - ثانيا : اكتساب المشاهد دورا دراميا يخفف ولو قليلا من تكوينها

الفيلم بحيويتها واندفاعها ، أما هامر شتين فقد أضاف بالحناء الى الأغنية صفاء وعمقا عاطفيا وجديا في القيم الدرامية . وأحاطها بجو من الشعرية والتفاؤل ، والأغنية في الفيلم عمرها نكتسب مضمونا اجتماعيا واضحا . وقد حاولنا في هذا الفيلم أن يقيما تكاملا بين القصص والرقص والأغنية . وأن يحظما صورة البطل الوردية للأوبريت ، فالأغاني وكذلك الرقصة تكمل الحوار وتلطف الحبكة الدرامية وتطور الشخصيات ، صانعة قصصا سيمفونيا . تمتزج فيه الصورة وقد لمسنا هذا على مستويات متباينة من القوة والضعف ، ولعل الأغاني التي تبلور هذا المفهوم هي أغنية « صوت الموسيقى » ثم « ماري » و « عندي بقعة » وأنا في السادسة عشرة وماشبه في السابعة عشرة « وأشبائي المفضلة » التي تغنيها ماري مع الأولاد أثناء الرعد والمطر ، ثم وبالآخر « أغنية » « شيء خير في حياتي » والتي تقول فيها « من الجائز أن طفولتي كانت شريفة ، لكن قد أكون فعلت شيئا خيرا في حياتي » . هذه الأغنية تتميز باندماجها القوي في الموقف الدرامي . أما تصميم الرقصات لكل من مارك برود وديدي رود كانت دون مستوى الألحان والموسيقى سواء في تشكيلاتها الجمالية أو توظيفها لتأكيد المضمون ، باستثناء الرقصة المصاحبة لأغنية « أنا في السادسة عشرة » . فقد كانت أقوى من الأغنية نفسها تعبيرا عن المضمون ، وقد استغل مصمم الرقصة حيز الكوخ الزجاجي استغلالا جيدا .

كانت جولي اندروز متألقة في أدائها للألحان بصوتها النقي القوي الدافق ، أما تمثيل كريستوفر بلامر فهو أصلي لفيلم بوليسي منه لفيلم شامري حالم .

ان « صوت الموسيقى » رغم الجهود الكبيرة التي بذلت فيه لا يزال دون العمل الفني الكبير في ميدان الأوبريت الغنائي السينمائي ، ولعل تجربة وايز نفسه في فيلمه السابق « قصة الحى الغربى » خير دليل على ذلك ، فالفيلم يعد تجربة فريدة في الأفلام الموسيقية الفنية . استغل فيه المخرج اللون والشاشة

العريضة والأغنية والرقصة في تكوين لوحات غاية في البراعة والتناسك الدرامي .

وعمرها فان « وايز » ليس مخرجاً متخصصاً في هذا النوع من الأفلام ، فهو يعمل منذ اشتغاله بالإخراج السينمائي عام ١٩٤٣ في ميدان الفيلم الدرامي ، تعاون في البداية مع اورسن ويلز في فيلميه « المواطن كين » و « عظمة آل أمبرسون » وقد أخرج حتى الآن ما يزيد على ثلاثين فيلماً منها خمسة أفلام جيدة : « هي برج الظالمين » و « كسينا هذا المساء » ثم « اليوم الذي تتوقف فيه الأرض » وضربة السلم وأخيراً قصة الحى الغربى بالاشتراك مع جروم روبنيز بمجهود الحلاق كمخرج للرقصات .

ولعل نجاح هذه المحاولات في السينما العالمية يفرينا بالتخطيط لعمل من هذا النوع يقوم على أساس التكامل بين القصة والرقصة والأغنية ، ولقد شاهدنا في حفل خاص ، محاولة لبنانية في هذا المجال ، أخرجها يوسف شاهين وهي فيلم « بياع الخواتم » وهو يعتمد على قصة بسيطة أيضاً مثل صوت الموسيقى : « ضيعة لبنانية » يدعى مختارها (عمدتها) أن هناك مجرماً اسمه راجح يهدد أمن القرية ، وأنه بقوة وجبروته يهزم راجحاً هذا محافظاً على أمن الضيعة « أي القرية » ، ويكتشف شابان من الضيعة أن حكاية المختار كاذبة فيسرقان وينهبان مستغلين اسم راجح . وقرب النهاية يكتشف الجميع ظهور شيخ اسمه راجح فيتصورون أنه المجرم لكنهم يعرفون أنه إنما جاء ليخطب فتاة من القرية لابنه .

والمحاولة ناجحة الى حد كبير ، وذلك بفضل الألحان القوية للأخوين زحبياني وصوت فيروز المتفرد بأسلوبه في الأداء ، وقدرته الهائلة في تجسيم الألحان . ولعل أنجح ألحان الفيلم هي أغنية « مرسال المراسيل » وكان إخراجها لا يقل مستوى عن اللحن والأداء ، ويرجع ذلك الى تمكن يوسف شاهين من أدواته الحرفية وقدرته على تطويرها لتجسيم الجوانب الجمالية والدرامية في القصة .

ولعل أفضل المشاهد إخراجاً ، هي مشاهد « عيد العذاب » وعيد الخطوبة وفيها يقدم الفيلم تقاليد لبنانية شعبية أصيلة ، هي جزء من ميراثه القومي ، بلغة سينمائية بسيطة وقوية .

ولقد حاول المخرج استخدام اللون في تكوين تشكيلات جمالية ، لكن لم يستطع أن يوظفها في خدمة المضمون ، فلست أدري مثلاً معنى استخدام الإشارات الأخضر والدخول به على الكاميرا ثم رؤية المشهد من خلاله ، انه ليس أكثر من وسيلة جمالية لا تضيف شيئاً . وأيضاً محاولة استغلال المربعات الزجاجية الملونة للشبابيك لم تكن ذات معنى .

ومن المآخذ القوية على الفيلم تصميم الديكور ، إذ كان ضيقاً بصورة سلبت الرقصات جماليتها النابعة من قدرتها على الحركة الواسعة الحرة .

وكان من الأفضل لو استخدم المخرج عدسة (سكوب) فهي أنسب نوع لتصوير مثل هذه الأفلام التي تعتمد على الاستعراض والرقص والأغنية ، وإن كان استخدامها واستخدام اللون بشيران مشاكل متعددة ، أهمها قدرة الشاشة العريضة على التعبير درامياً عن الانفعالات النفسية باللقطات القريبة جداً ، دون أن تسبب في إضعاف هذه الانفعالات ، ثم مشكلة المساحات الكبيرة الفارغة في الجوانب في مثل هذه اللقطات . وقد كان هذا ملموساً بوضوح في « صوت الموسيقى » إذ لم يحاول المخرج أن يملأ هذه المساحات وتركها هكذا - كذلك فإن اللون ان لم يوظف درامياً فإنه لا يعدو أن يكون إضافة جمالية للعمل الفني .

وأخيراً إن مسألة اللهجة العامية اللبنانية في الفيلم تدعونا أن نثيرها هنا على مستوى القضية ، فلا بد من محاولة إيجاد حل لمثل هذه اللهجات خاصة وأنها تختلف اختلافاً شديداً بين البلاد العربية .

فتحي فرج

النقد المسرحي بين الفن والدعوة

♦ الفن ليس نتائج مصفاة من الشوائب
بل تجميع لكل العناصر ، بما فيها من شوائب ،
في بوتقة واحدة تخرج في النهاية كلا متجانسا
جديدا ، يختلف عن المكونات كل على حدة ،
كما يختلف عن مجرد حاصل جمع تلك
المكونات .

♦ المدخل السليم الى أى عمل فنى هو
في التعرف عليه من الداخل ، هو في استكناه
العلاقات القائمة بين جزئياته المختلفة وتوضيحها
لا أرجاع تلك المكونات الى حالتها الخام ، والا
كنا ننفق الجهد في هدم ما خلقه الفنان .

فاروق عبد الوهاب

هاملت مثلا ، قائلا على لسانه حين يسأله عمه الملك عن جثة
بولونيوس ، فيجيب قائلا : « في العشاء » .
الملك : في العشاء ؟ أين ؟

هاملت : ليس حيث يأكل ، بل حيث يؤكل : ان
جماعة من الديدان السياسية قد اجتمعت عليه . فاللودة
هي امبراطور الفداء الوحيد : فنحن نسمن كل المخلوقات
الأخرى لكي نسمن . ثم نسمن انفسنا من أجل الديدان ،
وما الملك السمين وما الشحاذ الهزيل سوى أصناف متنوعة
- طبقان ولكن لائحة واحدة : هذه هي النهاية .

الملك : يا للشقاء ! يا للشقاء .

هاملت : قد يصيد الانسان السمك بدودة اكلت لحم
ملك ، ويأكل سمكة اكلت من هذه اللودة .

الملك : ماذا تعنى بذلك ؟

هاملت : لا شيء . لا شيء سوى ان أريك خط سير
ملك من خلال أمعاء شحاذ .

الرؤية الفنية

ان المعنى المجرد لهذا الجزء ، هو أن كل الناس تتساوى
أمام الموت ، وأن الدود يأكل الجميع في النهاية ، ولكن هل
هذا هو ما يعنيه حديث هاملت ؟ هل تترك تلك القطعة
في نفوسنا نفس الأثر الذي تتركه عبارة « كلنا نموت »
ويأكلنا الدود ؟ لا أعتقد ان أحدا يمكنه ان يجيب على
هذا السؤال بالإيجاب . الجديد في هذه المعالجة من جانب
شكسبير هو الذي يضيف قيمة على المعنى المجرد ، وهذا

تاريخ الفن في العالم عبارة عن محاولات متصلة من
جانب الفنانين لحل مشكلتهم الألفية مع شكل فنهم .
فالمضمون واحد والهدف الأساسي من وراء الفن واحد .
المضمون دائما لا يخرج عن حياة الانسان ، حياة الناس
وعلاقاتهم ببعضهم البعض ، وتصوير هذه العلاقات من زاوية
جديدة ، زاوية خاصة ، فالعلاقات موجودة ، ولكن الجديد
الذي يقدمه لنا الفنان هو أن يرى هذه العلاقات في ضوء
جديد ، وغالبا ما يكون ضوء هو الخاص ، وهذه الخصوصية
هي التي تصفى على المضمون جدته . ومن ثم شكله الجديد
.. فما يميز الفنان عن غيره من البشر هو تلك النظرة ،
هو قدرته على ان يرى تكوينات جديدة في أشياء لم تجذب
انتباه غيره من الناس ، او جذبت انتباه غيره من الناس
بصورة ممزقة غير مترابطة ، وهذا الربط بين جزئيات تبدو
متناقضة وغير مترابطة ، رؤية « التشابه في التضاد » ، هو
ما يحدد الزاوية التي ينظر منها الفنان الى جزئياته ، وقدرته
على اضافة وحدة كلية تنتظم المتناقضات هي أساس فنه ..
فلو أن احدا قدم لنا أشياء متجانسة ، متشابهة في جزئياتها ،
مجرد نقل لتلك الأشياء من الواقع او من أى مصدر آخر
يمكنه الرجوع اليه ، لجاء عمله أشبه بمن يقرر حقيقة
واقعة ، وبذلك ينشد في ان يثير أى جديد في نفس من
يتلقى عمله . فلو أن احدا قال مثلا اننا « كلنا نموت
ويأكلنا الدود » ، لما أضاف شيئا لمعرفتنا بانفسنا او
لمعرفتنا بالموت او بالدود ، ولما أثار فينا أى شعور جديد
أكثر من الاستياء ، استياء من يسمح نكتة قديمة أو «بايخة» ،
أما حين يتناول فنان مثل شكسبير هذه الحقيقة البديهية في

الجديد هو تجميع متناقضات مسلم يتناقضها في اطار جديد نحس في النهاية بنجاسه : فالفن ليس نتائج مصفاة من الشوائب ، بل تجميع لكل العناصر ، بما فيها من شوائب ، في بوتقة واحدة تخرج في النهاية كلها متجانسا جديدا ، يختلف عن المكونات كل على حدة ، كما يختلف عن مجرد حاصل جمع تلك المكونات في حقيقة هامة وأساسية ، وهي أننا لا يمكن ان نفصلها بعد صهرها . ولا يمكن ان نرجعها لحالتها الأولية قبل الانصهار ، ومن ثم فنحن نحصل على مركب جديد كلية . مركب يجعلنا نعيد النظر في الجزئيات المتناثرة ، في المكونات بما فيها من شوائب ، لنكتشف فيها تجانسا لم نلاحظه من قبل ، وبذلك فاننا نكتشف نمطا ، شكلا ، فيما ظننا ان لا شكل له .

ولهذا السبب ، فان من يقولون بأن عملية الابداع الفني خلق جديد ، لا يكذبون ، فقبل ان يخلق الله الكون ، كان كل شيء في حالة فوضى شاملة : لم تكن هناك أرض ولا بحر ولا كواكب ولا سماء . لم يكن هناك شيء ومع ذلك فقد كان كل شيء هناك : كانت اليابسة في البحر والبحر على اليابسة والأرض في السماء والسماء على الأرض والنجوم في البحر ، ولم يكن هناك ظلام ، فلم يكن هناك نور ، وعندما بدأ الله في الخلق ، نظم كل شيء . فصل اليابسة عن الماء وفصل السماء عن الأرض وفصل النجوم عن بعضها البعض ثم وضع لها قانونا للحركة . . . كل شيء يتحرك بنظام . . . كل شيء موقوت . . . ثم اعطى الله وظائف محددة لكل شيء : الشمس تضيء النهار والقمر يضيء الليل . . . وهكذا . وما يفعله الفنان هو شيء مماثل . فالفنان ككل انسان ، تبدأ حواسه ، منذ لحظة ولادته ، في تلقي ملايين الانطباعات الحسية ، ويبدأ بعد ذلك في تصنيف هذه

الانطباعات مستخدما قانونا أساسيا في تصنيفه هو قانون التشابه ، فهو يصل الى معرفة الكرسي برؤيته لعدة كراسي ، وعندما يرى كرسيًا جديدا ، فانه يصنفه اتوماتيكيا في خانة الكراسي وعندما يرى منضدة فانه يعرف انها ليست كرسيًا ويبدأ في تصنيفها في خانة أخرى ، ومعرفته ان هذا الشيء هو كذا لانه يشبه كذا وكذا ، هي عملية مقارنة يصل بها الى قانون التشابه ، ومعرفته ان هذا الشيء ليس كذا لانه لا يشبه كذا او كذا ، هي عملية مقارنة يصل بها الى قانون عدم التشابه او الاختلاف . . . ومن هذه البلايين من التجارب الحسية والعقلية مضافا اليها مبادئ اللذة والألم والتي تتحكم فيها غرائزه الطبيعية ومضافا اليها ايضا وعيه الجماعي وعلاقاته بالطبيعة من حوله وبغيره من بني البشر ، يتجمع لدى الانسان ذخيرة كبيرة وغير منتظمة من الاحاسيس التي تحكمها عواطفه التي ليست سوى ردود فعله واستجاباته للأشياء . . . وهذه الأشياء موجودة على مستويين : مستوى الوجود الموضوعي الخارجي عن ذات الانسان ، ومستوى الوجود الذاتي في داخله ، أي مدى ونوعية استجابته لها ، صورتها في داخله ، الطريقة التي ينظر بها الى تلك الأشياء ، ولما كانت هذه الأشياء موجودة موضوعيا بصورة غير منتظمة ، ولما كان لكل انسان خبراته الخاصة به ، التي تعددها طريقة نظره للأشياء ودرجة ونوعية وكمية الأشياء التي خبرها او تلقي عنها انطباعات حسية وصنفها تصنيفا عقليا ، فان لكل انسان مخزن هائل من الخبرات غير المنتظمة والعواطف والاحاسيس المتناقضة مع بعضها البعض . . . وعندما يبدأ الفنان عملية الخلق ، فانه يجمع قدرا من هذه التجارب والاحاسيس ، هذه الجزئيات ، في شكل معين تحكم درجة الاستجابة الساطفية للجزئيات التي اختارها والتي تكون قبل لحظة الخلق على حالة من الفوضى تشبهه - مع الاختلاف في



يونسكو والحرييت



ف . كافكا

في الفنون التشكيلية ، كذلك فان الأساس في الفنون القائمة على السرد او التي تتناول حياة الناس ، هي أيضا علاقات كما قلت في دراسة سابقة .

« والدراما ، مثلها في ذلك مثل كافة أنواع الأدب الخيالي ، تعتمد على التغيرات التي تحدث في أنماط العلاقات البشرية ، وهي علاقات قد تقوم بين أفراد ، او بين أفراد وقوى خارجية ، او بين فرد واحد ومجموعة من الأفراد الذين يمثلون قوة معينة كالمجتمع مثلا ، او العلاقات الداخلية في نفس فرد واحد . وهذا النمط الأخير من العلاقات (الداخلية) هو النمط الغالب على الادب الدرامي المعاصر في العالم . ويحتاج تقديم هذه العلاقات على المسرح الى تجسيدها في صورة شخصيات ، ووضع هذه الشخصيات في مواقف محسوسة تتحدد فيها معالم القوى الداخلية ، ويتحدد فيها الصراع مجسدا على المسرح » .

ففي بداية اية مسرحية او قصة ، نجد انفسنا ازاء نمط ساكن وثابت من العلاقات البشرية ، ولكنه يحمل في طياته بذور التغير والحركة ، ويبدأ التطور في الحدث حين تبدأ العلاقات في التغير أو حين تتشابك ، وتطور الحدث في اية مسرحية ما . هو الا تغير العلاقات بين الشخصيات نتيجة لمفارقات أساسية في الموقف ، ويظل الحدث يتطور حتى نصل الى لحظة نسميها عادة بذروة الصراع أو ذروة التعقيد حين لا نستطيع ان نعرف على نمط العلاقات ، او حين تتشابك

هذه العلاقات الى درجة لا نستطيع فيها تحديد أي نمط لها وفي النهاية يصل نمط العلاقات الى تحديد ثابت ونهائي أو الى سكون لا حركة بعده ، لأن الشكل الفني للمسرحية قد

المستوى وفي الرقعة - الحالة التي كان عليها الكون قبل ان ينظمه الله . وفي لحظة الخلق ، يتم انتظام هذه العواطف في شكل معين . . . واذا افلح الفنان في ترجمة تلك العواطف الى رموز انسانية مشتركة ، فان وعي المتلقي حين يتلقى هذه الجزئيات ، يتشكل بنفس الطريقة التي تشكلت بها عواطف الفنان وتتنظم عواطفه تبعا لذلك ، لأنه قد قطع نفس رحلة الاستكشاف التي سبقه فيها الفنان ، ومن هنا كان القول بأن الفن يعول الانسان الى انسان افضل قولا صائبا ، لأنه يخلق نوعا من التصالح الداخلي بين عواطفه المشتتة ويعيد اليه التوازن الذي يفتقده في علاقاته مع الأشياء المتغيرة من حوله ، ولأن العمل الفني حين يكتمل لا يتغير الى الأبد ، فها هنا يجد الانسان شيئا ثابتا مستقرا يستند اليه . وقد وضحت هذه الحاجة الانسانية الأساسية بصورة خاصة و متميزة في العصر الحديث حيث التغيرات المختلفة تحدث بسرعة خرافية ، لا يستطيع معها من يعيشها ، اذا ربط وجوده بها ، الا ان يفقد توازنه كلية .

الشكل علاقات

وقد تختلف الوسائل التي يستخدمها الفنانون في صنع فنهم ، فالشاعر والروائي والادباء عموما . يستخدمون الكلمات ، والموسيقي يستخدم الرحلات الصوتية المجردة ، والمثال يستخدم الطين او النحاس والخشب ، والرسام يستخدم الألوان ، قد تختلف هذه الوسائل ، ولكن قانونا واحدا يحكم استخدامها ، وهو قانون العلاقات : علاقات بين كلمات ، او بين اصوات مجردة ، او بين كتل او بين مساحات وألوان وخطوط . وهناك فنون تقوم على التتابع ، كالقصة والقصيدة والمسرحية والسينمائية ، ويخلق هذا التتابع نمطا تخيليا متدرجا يقوم ، كما قلنا من قبل على اثارة سلسلة من الاستجابات عند المتلقي بحيث انه عندما يكتمل العمل الفني يكون شعور المتلقي الذي استشارته هذه الجزئيات قد انتظم في نفس الشكل الذي انتظمت فيه الجزئيات . أي ان الشكل الفني ليس منفصلا عن وعي خالق هذا الشكل سواء كان كاتب مسرحيا او مؤلفا موسيقيا أو شاعرا ، فاذا وصلت هذه الجزئيات الحاملة لشحنات شعورية ذات قوة معينة بنفس قوتها الى المتلقي ، تكتمل عملية الشكل . . . فكذلك تلقى العمل الفني مرحلة من مراحل الشكل ، لا شيئا منفصلا ، فليس للسينمائية المدونة على نوتة شكل قبل ان تعزف وقبل ان يسمعها المستمع وليس للمسرحية شكل قبل ان يهبط الستار امام صالة بها جمهور .

والفرق بين الأعمال الفنية المعتمدة على التتابع وبين الفنون التشكيلية في هذا ، هو أن الفنون التشكيلية تقوم على تصوير علاقات لونية او بصرية تتواجد معا وتتمايز في نفس اللحظة ، وتصل كشحنة شعورية واحدة ، فنحن لا نستطيع مثلا ان نرى اللوحة المرسومة ، أو التمثال المنحوت ، على حلقات ، لأن الأساس هنا كما قلت هو العلاقات بين الكتل ، سواء أكانت كتلا لونية أم كتلا تعتمد على التناسق والتناغم بين المساحات .

وكما ان العلاقات بين الجزئيات الفنية المختلفة هي الأساس

متماسكا ، ووظيفة الناقد هي ان يلاحظ ما اذا كان السقف يسمح بتسرب المياه ، او ان الدرج يمكن ان ينهار ، او ان الابواب مغلقة لا تسمح بدخول بعض الغرف ، او أية مئاقب أخرى .

أى ان النقد الذى نحتاجه ، كما يحتاجه كل الناس فى كل عصر ومكان هو النقد الفنى ، وان شئنا الدقة ، هو النقد التكنيكى ، أما ان نستخدم كلمة النقد ذريعة للترويج لما نؤمن به ، وأن نتخذ من الأعمال الفنية منطلقا لاثبات او دحض آراء وأفكار نؤمن بها أو لا نؤمن ، فذلك شئ آخر ، قد يكون مطلوبا فى حد ذاته ، وقد يكون مفيدا فى حد ذاته ، ولكنه قطعا ليس ما نعينه حين نذكر كلمة النقد .

فاذا نظرنا حولنا فى مصر اليوم ، بحثنا عن ما صدق المفهوم السالف ، فسوف نتعب اعيننا كثيرا قبل ان نعثر عليه ، وغالبا ما لا نعثر عليه على الاطلاق ، ومرجع ذلك ، كما أرجو ان يكون قد اتضح من سياق حديثى السابق ، هو أننا كثيرا ما ننسى الوظيفة الأساسية للنقد وهى ، لا فى نظرى فحسب بل فى رأى معظم دارسى الأدب فى العصر الحديث - هذه الوظيفة التى يجب ان نذكرها اول ما نذكر عند تعرضنا لأى عمل فنى هو التوضيح ، اشارة الطريق أمام متلقى العمل الفنى ، وهذا يفترض أساسا ان يكون الناقد متلقيا مدربا ذا خبرة تسمح له بهذا ، وأن يكون موقفه من الأعمال الفنية هو الحب ، فلا داعى لوجود الناقد اذا لم يكن أساسا عاشقا للفن ، محبا له يتعلم منه ولا يفرض وصاية عليه ، فأرسطو لم يقنن للفن المسرحى من تلقاء نفسه ، بل من خلال استقراءه لعشرات المسرحيات ، ولو جاء مليون أرسطو بأحكام مسبقة وقوانين ييغون فرضها على الفنانين ، لما انتجت مسرحية واحدة مثل « أوديب » أو مثل « ماكبث » ، فالنقد - وهذه بديهية تضطر جميعا الى تكرارها للأسف الشديد - يأتى بعد الخلق ، وجميع المناقشات التى تدور حول وظيفة الفن وحول ما ينبغى للكاتب المسرحى ان يفعله او لا يفعله وعن دور الفن فى حياتنا وكيف انه ينبغى ان يكون كذا ولا يكون كذا ، مناقشات عبثية وعقيمة ، لأن من يشتركون فيها ومن يرددون هذه الآراء يتكلمون عن شئ آخر غير الفن ، شئ للاستهلاك المحلى المؤقت ، اما الفن فلا يستهلك أبدا ، فبينما ذهب حكم جيمس الأول فى انجلترا بقيت «ماكبث» ، وبينما انتهى حكم الباباوات فى روما ، ظلت رسوم مايكل انجلو تضىء سقف كاتدرائية « السيستينية » ، وبينما ذهب لويس الرابع عشر فى فرنسا لا اعلم أين ، بقيت « فيدو » وبينما تحولت نظم العالم الاجتماعية والاقتصادية من القبلية الى مجتمع القرية الى مجتمع المدينة ومن الاقطاع الى الرأسمالية الى الاشتراكية ، بقيت الأعمال الفنية كما هى ، ثابتة لا تتغير ، ومهما قرأنا فى « أوديب ملكا » لسوفوكليس من معان ، ومهما فسرناها بما يرضى اتجاهاتنا ، فأنها تبقى أبد الدهر شامخة ، رائعة ، لأنها كتبت لتبقى ، ولو كان « أوديب » موظفا اختلس اموال « طيبة » ، او صاحب عمارة أخذ خلو رجل ، أو طبيباً فى مستشفى يدفع رشوة للمرضى حتى يساعده فى الامتحان كما ينبتنا الأستاذ جليل البندارى فى تعليقه على احلى المسرحيات الجديدة ، لما سمعنا مجرد اسم أوديب ولما سمعنا أحد بعد تقديم المسرحية بثلاثة ليال .

اكتمل ومتى اكتمل الى الأبد . العملية اذن تطور من موقف ساكن يحتوى على متناقضات تولد الحركة حتى تصل الى سكون نهائى فى نهاية العمل الفنى . ونستطيع تتبع هذا التطور ، اذا تتبعنا التغير الذى يطرا على علاقات الشخصيات ببعضها البعض . . . والطريقة الوحيدة السليمة فى نظرى تتبع هذا التطور هى التحليل ، لأننا بتحليلنا لأى عمل سوف نمنح انفسنا من تفسيره تفسيراً ذاتياً وبذلك تعطى الفنان حقه ، فما ذنب الفنان مثلا ان متلقيا لعمله يحب أشياء معينة ويكره أشياء أخرى ، او يؤمن بأشياء معينة ولا يؤمن بأشياء أخرى .

التعرف على العمل الفنى

الدخل السليم الى أى عمل فنى ، اذن ، هو فى التعرف عليه من الداخل ، هو فى استكناه العلاقات القائمة بين جزئياته المختلفة وتوضيحها لا ارجاع تلك المكونات من افكار ومعتقدات ومعلومات الى حالتها الخام ، والا كنا ننفق الجهد فى هدم ما خلقه الفنان . . . تلك هى الخطوة الأولى التى يجب ان يبدأ عندها النقد اذا كان له ان يقوم بدوره الطبيعى فى خدمة الثقافة فنحن لا نحتاج الى قضاة بقدر حاجتنا الى خبراء ومرشدين يستطيعون ان يصلوا بتدقنا للأعمال الفنية الى الدرجة التى نستطيع فيها ان نقوم بمفردنا بسياحات مستقلة فى عوالم الفنون المختلفة ، الناقد ، كما يقول يوجين يونسكو ، ليس استاذاً للعمل الفنى ، بل تلميذاً له ، وقد كتب يونسكو فى هذا الصدد يقول :

« تخص أحد اصدقائى ، وهو مخرج مسرحى ، الموقف فيما يل : اذا كان لدى مدفع جيد يعمل بكفاءة كاملة ومكنه يطلق النار على اصدقائى ، فأنى لا أستطيع ان أقول ان هذا المدفع ردىء لمجرد انه يطلق النار على اصدقائى . واذا كان لدى مدفع لا يعمل بكفاءة ويخطئ دائما ولكنه يطلق النار على اعدائى ، فانا لا أستطيع ان أقول انه مدفع جيد لانه يطلق النار على اعدائى ، ومهمة الناقد هى ان يحدد مدى كفاءة اطلاق المدفع للنار على أى هدف ، اما تحديد الهدف الذى يصوب ضده ، فذلك أمر يقرره الساسة وعلماء الاجتماع ورجال الأحزاب والجيش . . . »

كما كتب فى موضع آخر من نفس المقال ان العمل الفنى ، أى عمل ، عبارة عن بناء معين ، قطعة معمارية ، وقد يحدث فى حالة الأبنية عموما أن يستخدم احدها كنيسة لفترة ما ، ثم مستشفى ، ثم سجن ثم مدرسة أو ملجأ أو قسم بوليس ، وباختصار ، يمكن ان يستخدم فى أى غرض من الأغراض ولكنه يبقى نفس البناء ، نفس القطعة المعمارية ، اما استخدامه فى أى غرض من الأغراض ، فهو استخدام مؤقت ومتغير . . .

« وأن يكتب الانسان أيضا معناه انه يفكر أثناء الحركة ، وأن يكتب معناه ان يستكشف ، وعلى الناقد ان يكرر رحلة الكاتب ، وغالبا ما تكون رحلة الشاعر فى الظلام او فى الغسق ، وعلى الناقد ان يقطع نفس المسافة حاملا مصباحا فى يده ، ينير به طريقه . ولقد قلت فيما سبق ان العمل الفنى عبارة عن بناء ، وأقول هنا انه يجب ان يكون بناء

أزمة النقد المسرحي

عدم وضوح مفاهيم كلمات مثل « الصراع » أو « الدراما » أو « الحدث » مثلا في كتابات بعض من يكتبون ما يتصورونه نقدا ، لدليل على الأثر العكسي الضار الذي تحدثه الكتابات السريعة المختصرة والأحكام النهائية في الأعمدة الثابتة في الصحف .

ولعل الأخطار التي ذكرتها فيما سبق ، هي أهون الأخطار ، إذا قورنت بالخطر الأكبر الذي يهدد لا النقد المسرحي وحده ولا المسرح وحده ، بل الثقافة المصرية برمتها ، وهو خطر استشرأب قانون العلاقات الشخصية بين الكتاب والفنانين والنقاد أو رجال الصحافة الذين يكتبون عن المسرح . لا أحد يستطيع ان ينكر ان قانون المجاملات أو « الشلل » هو الذي يسود معظم ما يكتب عن الفن في الصحف وقد تكون هذه الظاهرة عامة في العالم كله ، فان يونسكو في فرنسا يشكو منها قائلا في نفس المقال الذي أوردت منه بعض العبارات فيما تقدم :

« ان المشتغلين بالأدب ، كتابا ونقادا ، يكونون فيما بينهم مجتمعا مقفلا نسبيا ، نوعا من العائلة ، يحدث فيها مثلما يحدث في كل العائلات ان يضيّق أفرادها ببعضهم البعض لأسباب عديدة او حول مسائل تافهة ، وبدلا من ان ينشروا غسيلهم القذر داخل محيط العائلة ، فانهم ينشرونه في الخارج حيث يراه العالم كله . والخطورة ان الجمهور العريض ، الذي لا يعرف شيئا عن هذه المسائل الشخصية والذي يأخذ كل ما يقال بقيمته السطحية ، ليس وحده هو الذي يخدع ، فان الأساتذة والباحثين والنقاد الذين يعيشون بعيدا عن هذا « الجو العائلي » يخدعون ايضا ، فهم يصدقون موضوعية النقاد ، ويكررون ما تردد من حجج ، ويعرضونها ويصنفونها في « كروت » ، حيث ان شروح العمل قد اصبحت تفوق العمل نفسه أهمية ... »

قد تكون هذه الظاهرة عامة كما اسلفت ولكن خطرها في مصر أفدح لاننا نتعامل في هذه المرحلة مع فنون وفنّان علينا حديثا ، ولم تستقر مفاهيمها في أذهاننا ولم تصبح بعد خيوطا من نسيج حياتنا الثقافية بحيث تحتل هذه الهجمات من كل جانب ، ولأننا مازلنا بعد في مرحلة البلورة التي تسبق الرسوخ ، كما تسبق التجديد .

ظواهر أزمة النقد المسرحي

نعود مرة أخرى الى مناقشة الظواهر العامة التي تميز ما يكتب من نقد مسرحي في صحفنا اليومية منها والاسبوعية لنجد ان معظم ما يكتب في الملاحق الاسبوعية المخصص جزء منها للفن ، وهو بالمناسبة ضئيل جدا اذا قورن بالمساحات

ونقد المسرح في مصر اليوم يتركز في مجالات النشر السيارة : في الصحف اليومية وملاحقها الاسبوعية ، وفي المجلات الاسبوعية ، وفي المجلات الشهرية العامة منها والمتخصصة ، كما تخصص وسائل الاعلام الأخرى كالإذاعة والتلفزيون برامج معينة للنقد ، وتشكل هذه المجالات معظم الفرص المتاحة للنقد المسرحي في مصر ، فعدد ما ينشر من كتب عن النقد المسرحي يكاد لا يذكر (باستثناء مجموعات المقالات التي تظهر في شكل كتب وهذه بالطبع - لكونها تكرارا - لا تعيننا هنا كثيرا) .

فاذا تناولنا الصحف اليومية ومدى اسهامها في حركة النقد المسرحي في مصر وجدنا ان معظم ما يكتب فيها يتركز في ابواب اليوميات او في بعض الأعمدة الثابتة في الصحيفة . واليوميات ، بحكم كونها كذلك ، تكاد تكون كلها رسدا لأنطباعات خاصة ازاء الأعمال المسرحية ولا يجب ان نطالبها بأن تكون أكثر من ذلك ، فما يعنى القارئ أساسا فيها - لا المسرحية موضع النقد بصورة موضوعية ، بل رأى كاتب اليوميات ، وهو عادة يكتب عن موضوعات متنوعة ويتناول مشاكل اجتماعية واقتصادية وسياسية وفنية وخواطره ومشاعره الخاصة ، أى أنه ببساطة ليس ناقدا مسرحيا متخصصا بل كاتباً عاما - والى هنا والموقف معقول جدا ، ولكن ما يحدث عادة هو أن يتصور جمهور القراء - ربما بايحاء من كتاب اليوميات أنفسهم - ان ما يقرأونه نقدا مسرحيا ، مما يثير بعض الاضطراب في الطريقة التي ينظر بها هذا الجمهور للأعمال المسرحية ، ومن ثم يساء فهم أغلبها ، ولهذا ، ولأن الصحف اليومية اوسع مجالات النشر انتشارا ، ولأن ما يكتب في ابواب اليوميات لا يعبر الا عن رأى كاتبها ، ولا يدعى الموضوعية ، فان ضرر هذه اليوميات على صورة المسرح لدى القراء جسيم . وهذا لا يلغى طبعا احتمال ان يكتب بعض النقاد في ايام قليلة - هذه اليوميات ولكن ما يهمنا هنا هو الصورة الغالبة - لا الاستثناءات .

فاذا تناولنا بعد ذلك الأعمدة الثابتة المخصصة للنقد في الصحف اليومية وجدنا ان معظم هذه الأعمدة تقع في مساحة صغيرة جدا لا تكاد تبقى باحتياجات التحليل ، وتكاد كلها تركز أحكاما سريعة عن الأعمال الفنية ، ورغم ان بعض من يكتبون هذه الأعمدة نقاد متخصصون ، الا أن المساحة المتاحة لهم تجعلهم يقعون في أخطر الأخطاء التي تهدد المسرح والثقافة عموما ، وهي اللجوء الى التعميمات التي قد تفيد من له دراية كاملة بالفن ، اما بالنسبة للجمهور العادى - وهو الذى يشكل الغالبية العظمى من قراء الجريدة اليومية ، فان هذه الأعمدة لا تضيف له شيئا جديدا ، بل على العكس تسهم في تسطيح ثقافته ، لأنه سرعان ما يبدأ في ترديد الاصطلاحات الفنية التي يتعلمها من العمود ، دون فهم كبير ، حتى تتحول هذه الاصطلاحات الى كليشيهات ، تعود في النهاية لى تضر بالكتاب أنفسهم وتخلق لديهم مشكلة خطيرة هي مشكلة توصيل ما يريدونه بأي قدر من الدقة الى قرائهم ، ولعل في



ع . الشرقاوى

وهو عالم مستقل فى حد ذاته ، واننا اذا أردنا ان نناقش هذا العمل ، فعلى ان نبدأ من داخله وأن نستخدم منطق العمل الفنى نفسه لا منطق الحياة وأن نوضح العلاقات بين جزئياته المختلفة ، وأن ننظر الى الأثر الكلى للعمل ، لا الى بضعة سطور منه لنستخلص منها ما شئنا من نتائج وخاصة فى المسرح حيث التجاذب وحيث الصراع الحى المستمر حتى تنتهى المسرحية باعادة التوازن بين اطراف الصراع المختلفة. فنحن لا نستطيع ان نقول ان شكسبير مثلاً كان متشائماً لأنه قال على لسان ماكبث ان الحياة ماهى الا قصة يحكيها ابله ، قصة مليئة بالصوت والغضب ، ولا معنى لها .. ، ونفص النظر عما تثيره المسرحية ككل من تساؤل وايمان بالمعادلة المطلقة التى تمهل ولا تمهل .

وأول ما يلفت النظر فى مقال الدكتور لويس عوض هو الحكم الذى اصدره فى بداية مقاله وهو قوله : « وانا حين اتحدث عما اصاب الخلق الأدبى من جهامة وتشاؤم انما افكر بصفة اساسية فى هذه السلسلة الطويلة من المسرحيات الجادة التى ظهرت منذ ذلك الموسم الغريب الذى راينا فيه طائفة من المسرحيات الغريبة مثل « الأزمة » و « الحبر » و « الأرائب » وكان اقيم ما ظهر فيه « حلاق بغداد » لألفريد فرج ... الخ » .

ولم يشر الدكتور لويس عوض الى ما جعله يعتقد ان « حلاق بغداد » هى « اقيم ماظهر فى ذلك الموسم » مما يفتح أبواباً عديدة للتساؤل : هل هى اقيم ما ظهر - مثلاً - لأنها تقوم على بناء ميكانيكى ، على الصدفة البحتة التى تقود الخليفة ووزيره الى مكان الحدث ؟ هل هذا التفكك الواضح هو ما يجعلها اقيم ماظهر فى ذلك الموسم ، ام ماذا ؟ لاندري

واذا تدرجنا مع المقال الى نقطة أخرى كتلك التى يقول فيها : « تقول : او ليس ازدهار التراجيديا فى الستينين الأخيرتين دليلاً على سير المسرح المصرى الى النضوج ؟ فاقول ربما ، فتشقى الكوميديا فى أى أدب من الآداب بهذه الصورة المخلة دلالة سيئة ، ولكن التراجيديا التى ظهرت فى مصر تراجيديا سوداء ينقصها الصفاء ، فهى اذن ليست بالتراجيديا الراقية او التراجيديا العالية التى ينبغى ان تنتهى دائماً بتطهير النفس وبسلام النفس . تقول : اليس من طبيعة التراجيديا ان تكون حزينة وفاجعة وسوداء . والجواب نعم حزينة ونعم فاجعة ولكنها لا ينبغى ان تكون سوداء مهما بلغت من الحزن والفاجعة بل ينبغى ان تنتهى دائماً بسلام النفس الذى لا يكفى بلوغه الا بعد التفريج والتطهير . سل نفسك : هم تطهروا بعد ان رايت « الحصار » لميخائيل رومان او « سليمان الحلبي » لألفريد فرج او « الفتى مهران » لعبد الرحمن الشرقاوى وستجد انك لم تتطهر من شيء بل دخلت بهذه المآسى جميعاً فى أزمار بغير حل ولذا خرجت منها دون ان يحل على نفسك سلام » .

ولا اعرف من اين استقى الدكتور لويس عوض تلك « الدلالة السيئة » على حد تعبيره والتى تنتج عن تفشى

المخصصة لكرة القدم ، وهذا فى حد ذاته دليل قاطع على اننا ما زلنا ننظر للفن ، لا على انه الواجهة المضيئة لشعبنا ولكل الشعوب ولكن على انه شيء كمالى ، ترفيهى ، يمكن الاستغناء عنه - اقول نجد ان معظم ما يكتب فى تلك الملاحق الاسبوعية يكاد يشترك مع ما يكتب فى الأعداد التى تصدر باقى ايام الأسبوع فى الخصائص العامة المميزة ، يزيد عليها ربما فى المساحة ، ولكن هذه المساحة الزائدة تعكس بصورة اوضح تلك الظواهر السابق الإشارة اليها وحتى لا يكون كلامى مجرد كلام فى الهواء فسوف نأخذ مثلاً محدداً وهو - وان كان ليس نقداً مسرحياً بل تناول لظواهر عامة فى الخلق والنقد الا انه يفيدنا فى تناول الظواهر العامة التى تحكم النقد المسرحى فى مصر ، واعنى بهذا المثال المحدد مقال الدكتور لويس عوض فى ملحق أهرام الجمعة يوم ٦٦/٤/٨ بعنوان « فى الخلق والنقد » ورد الأستاذ محمود أمين العالم عليه فى عدد الصور اللاحق على ذلك التاريخ .

وكل من المقال والرد يعكسان المدخل الغالب على النقد المسرحى فى هذه الأيام ، وهو محاولة قراءة معان ورموز سياسية او اجتماعية فى كل ما يكتب ، وفصل هذه المعانى وهذه الرموز عن باقى مكونات العمل الفنى ، كما لو كان المؤلف قد كتب مسرحيته حتى يقول كلمة او كلمتين : وهذا الفصل بين جزئيات العمل الفنى يفتح الأبواب على مصاريحها لشتى التفسيرات التى ربما لم تخطر على بال المؤلف على الإطلاق . وفى مقال الدكتور لويس عوض ، محاولة لتفسير الأعمال المسرحية التى ظهرت فى العامين السابقين على أنها أعمال يغلب عليها التشاؤم وانها فى مجموعها تمثل ما أسماه « انكسار الحياة » .. وبنفس النظر عن كون الأعمال المشار اليها تؤيد وجهة نظر الدكتور عوض أو لا تؤيدها ، فان المقال المذكور قد بدأ بمقدمات معينة ومن ثم فقد كان لابد له اذن ان يصل الى نتائج تلزم عنها وفى رأينا أنه لاينبغى للناقد المسرحى أن يواجه العمل الذى ينقده بمقدمات من عتده، ليتمكن من النظر الى العمل الفنى على أنه وحدة فى حد ذاته،

ضد اللصوص الدارعين

نحن الذين يموت أفضلنا ليحيا الآخرون بلا دموغ

نحن الذين صلورهم كظهورهم مكشوفة للطاعنين

لم ينعكس وهج على جبهاتنا

وعروقتنا بالرغم من هذا يؤججها لهيب الشوق للمستقبل
وستنطلق «

وينطلق الدكتور لويس عوض في مقاله ليصدر الأحكام
فهو يقول عن « الفرافير » بعد أن يوجز أحداثها بسرعة ..
« فإن لم يكن هذا تشاؤما فلست أدري ماذا يكون التشاؤم »
ويفعل نفس الشيء مع « المهزلة الأرضية » ثم يفعل
شيئا مماثلا في مسرحية « سكة السلامة » لسعد الدين
وهبه ، وقبل أن اعبر هذه النقطة الى نقطة أخرى ، أحب أن
أؤكد أن الدكتور لويس عوض قد صب حكمه على جزء يسير
جدا من الفصل الأول في المسرحية ، لا على المسرحية كلها
فهو يقول :

« ... وأخيرا لمن تكتب السلامة ؟ للسائق الأثاني
وللبغى التي ترضى أن تمضي في طريق السائق الأثاني » .
ولو حضر الدكتور لويس عوض المسرحية كاملة أو قرأها
كلها لعرف أن المسرحية تنتهي بعد ذلك بحوالى ساعة ونصف
وبحوالى ٧٠ صفحة وأن دورية من حرس الحدود تنقذ ركاب
الاتوبيس ويذهب بعضهم الى القاهرة (السلامة) بينما
يرجع البعض الآخر في كلامه ويذهب الى الاسكندرية
(الندامة) ، أى أن من بين ركاب الاتوبيس من يتعلم من
التجربة ويعود الى جادة الصواب ، ويترك لنا هذا أيضا
بصيصا من أمل ..

كذلك لا تدب « الحياة في نفوس أبناء الأسرة » فى « بين
السلم » ، حين يلوح لهم « أمل غامض فى شفاء الأسرة » ،
بل يصاب أغلبهم بانفيار ويفرون جميعا ما عدا الشقيين
الأكبر .

وظيفة النقد المسرحي

كان هذا هو الجزء الذى يتعرض فيه الدكتور لويس
عوض لما اسماء بظاهرة « الجهامة والتشاؤم » ، وبدلا من أن
يعامل الاعمال السابق ذكرها على أنها اعمال أدبية ، تناولها
كوثائق اجتماعية ، تعكس حالة معينة طالب بتحليلها ، وقد
يكون الدكتور عوض على حق فى تصوره لهذه الظاهرة (رغم
ما قدمنا من أسباب لا تؤيد ذلك) ولكن السؤال المهم هو :
هل هذه وظيفة النقد الفنى ؟ هل يفيد القراء كثيرا فى تلقيهم

الكوميديا فى أى أدب من الآداب ، ربما لأننى - مخالفا فى
ذلك الدكتور لويس عوض - لا ومن بالفصل بين الأنواع
الأدبية ومحاولة وضع الاعمال الأدبية فى خانات تخنق الاعمال
أول ما تخنق ، وربما كان ذلك لأن تلك قد أصبحت مناقشة
تقليدية انتهى منها المفكرون منذ أيام جون داريدن فى النصف
الثانى من القرن السابع عشر وبالتحديد فى عام ١٦٦٨ م .
حين كتب مقالة المشهور « مقال فى الشعر المسرحى »
أثنى فيه - على لسان نياندر على خلط المأساة بالملهاة فى
المسرح بل ووجد فى ذلك ما يدعو لأن يعتقد أنه مما يشرف
الأمة الانجليزية « أن تكون أول من استحدث وطور واتقن
اسلوبا متعا فى الكتابة المسرحية . يفوق شتى أساليب
القديما والمحدثين فى أى بلد الا وهو أسلوب (التراجيكميدى)
المأساة الطعنة بالملهاة » . ولا أعتقد أن الدكتور
لويس عوض يخالفنى الرأى فى أن الفصل بين الأنواع
الأدبية مبدأ قد عفى عليه الدهر ، ولم يعد أحد من النقاد
يكثرث له ، اللهم الا فى دراسة تاريخ الأدب ، رغم أن
الدكتور عوض ممن يؤمنون بالتصنيف و بوضع كل عمل فى
مدرسة معينة أو فى مذهب معين ، واذكر فى هذا الصدد
مقاله عن « الأرانب » حيث اتفق جل المساحة التى كتب
فيها عن المسرحية ليقول لنا فى النهاية أن المسرحية تتبع
اسلوب « البرلييسك » وليس الكوميديا الراقية ، اريد رغم
هذا كله ، أن أرد على نقطة ذكرها الدكتور لويس عوض
وهى تلك الخاصة بالتطهير فى مسرحيتى « الحصار » و « الفتى
مهران » مستثنيا « سليمان الحلبي » التى لا أعتقد أنها
تراجيديا أو أنها مسرحية على الإطلاق ، بل رواية تقوم على
السرد أو سيناريو لفيلم سينمائى تاريخى .

نعم ، اننى اتطهر عندما أرى « الحصار » وعندما أرى
« الفتى مهران » وإذا كان الدكتور لويس عوض يستخدم
كلمة التطهير بمعناها الأرسطوطاليسى ، أى بمعنى أن إثارة
الرغبة والشفقة لدى النظارة تؤدى الى تطهيرهم من هذه
المشاعر فإن هاتين المسرحيتين تثيران هذه المشاعر لدينا ،
فنحن نشفق على عبد الغفار بطل « الحصار » ونخشى مصيره
لأنفسنا ، ولا يكتفى ميخائيل رومان بذلك ، بل أنه يعيد لنا
الأمل فى نهاية المسرحية حين يخرج عبد الغفار
من منزله ، بحثا عن مكان يستطيع أن يبدأ فيه من جديد ،
بعد أن يطلعنا على أعماقه الممزقة ، وبعد أن يعترف بكل شيء
على مستوى « الجبهة الخارجية والداخلية » على حد تعبيره ..
هناك فيما أظن بصيص من أمل يعنى استمرار الحياة ولا يعنى
انكسارها ، كما قال النقاد ، وكما أكد الدكتور لويس عوض
.. أما فى « الفتى مهران » فلا أدري كيف يكون التطهير
أبلغ من ذلك سواء بالمعنى السابق أو بمعنى استمرار الحياة
حين يمسك الفلاح صابر سيف الفتى مهران ، دلالة على
استمرار النضال وحين يمسك الفتى أسامة فأس الفلاح صابر
دلالة على التحام النضال الحربى مع النضال من أجل الحياة ،
و حين يقول صابر ويردد معه الفتى مهران أثناء احتضاره
« وستنطلق »

سنخوض معركة المصير بلا دموغ ولا خوؤ

« ولست أشك ان أكثر الأعمال الفنية التي تُعرض علينا توحى حقا ببعض المعاني التي يقرؤها النقاد فيها ، ومنها ما يكاد يصرح بهذه المعاني بصورة سافرة مستقرة ، ولكن هذا التوتر والاستفزاز ينبغي ان يحرك ضمير الناقد الأدبي والفنى قبل ان يحرك ضميره السياسى . فالتعبير السافر عند الفنان نقص فى الحيلة الأدبية والفنية . والنقاد حين يصدرون البيانات السياسية السافرة باسم النقد الادبى والفنى يتورطون فى نفس الخطأ الذى يتورط فيه الأدباء والفنانون حين يعبرون عن الحياة الاجتماعية تعبيرا سافرا او يستترون وراء رموز وكنايات يمكن قياسها بالمسطرة والفرجار » .



١ . فرج

الى هنا وكلام الدكتور لويس عوض سليم جدا ، فهو يناشد النقاد ان يكونوا نقادا لا مشرعين سياسيين ، ولكن الدكتور عوض يقول بعد هذا مباشرة :

« والحق انى لا اعترض على حق الناقد فى افتراض الافتراضات او تاويل الرموز او قراءة المعانى ، بقدر ما اعترض على صرامة النقاد وعبوسهم فى التعبير عما يريدون ان يلقوا به الى الناس » .

اى ان الدكتور لويس عوض قد يوافق النقاد على قراءة الرموز السياسية فى الأعمال الادبية وفى تفسير هذه الأعمال فى ضوء ما يقرءونه فيها من رموز ، ولكنه يدعو النقاد الى شئ أكثر من « الحنان » فى معاملة هذه الأعمال ، وهو لا يعترض على التفسير بقدر ما يعترض على الصرامة ، والحق انا لا افهم شيئا ، فكأنما هو يريد من النقاد أن يبدؤوا بداية خاطئة ويطلب منهم بعد ذلك ألا يتوهوا .

ومع ذلك فأنا اتفق مع الدكتور لويس عوض فى رفضه لأن يفرض احد من النقاد وصاية زائفة على الأدب او على الفن ، متطوعا بذلك للقيام بدور غير دوره الأساسى وهو دور الرقابة ، ولعله مناس يثير الغيظ والاعجاب فى نفس الوقت : الغيظ من ان يتهم الأدباء والنقاد بعضهم البعض والاعجاب بأن تتيح أجهزة الدولة الحرية الكاملة لكل من يكتب فى التعبير عن رأيه ، وبينما يدعونا ميشاق هذه الأمة وهو ميشاق التزامنا به جميعا ، بما لى ذلك النقاد ، يدعونا ان نترك فكرنا مفتوحا « لكل التجارب الإنسانية » ياخذ منها ويعطيها . لا يبعدها عنه بالتعصب ولا يصعد نفسه عنها بالعقد « » يطلنا ميشاق بذلك ، يدعونا بعض بعض النقاد الى الانغلاق فى دوائر مغلقة والى رفض كثير من الأعمال التى قد تثبت الايام انها عكس ما كانوا يتصورون

للأعمال الأدبية ان نقول انها متشائمة او متفائلة ؟ ومن الذى يستفيد اذا « سخطنا » عددا من المسرحيات الى لافتات مثل « متشائمة » او « متفائلة » ؟ او ليست هذه بينها « النظرة الجريئة » للفن ، وهى بطبيعة كونها كذلك ، نظرة ضيقة ، لأنها تفرض على الأعمال الفنية مفهوما مينا يقتل رحابتها ويفقد حيويتها ؟ أو لسنا بذلك نفعل مثل طبيب الأسنان الذى يتحول امامه كل انسان الى فكين ، او مثل الحلاق لا يرى فى اى انسان الا شعره ؟ وما قيمة الفن اذن ، اذا تحولت مسرحيات مختلفة تمام الاختلاف ، الى لافتة واحدة هى « التشاؤم » ؟

وإذا كثرت اختلف مع الدكتور لويس عوض فى مدخله للأدب بهذه الصورة ، فان هذا لا يمنع ان اتفق معه فى الاعتراض على ما يورده من مقتطفات نقدية بقلم من اسماه « الناقد المجهول » والاستاذ محمود أمين العالم والاستاذ أمين استكنو فى تعليقاتهم على مسرحيات « حلاق بغداد » و « الفتى مهران » و « بير السلم » فكل من المقتطفات الثلاث تناول المسرحيات المشار اليها بصورة جزئية ، وعاملها على أساس انها وثائق اجتماعية او سياسية ، ناسيا ان المضمون الفكرى او الفلسفى او السياسى لا يشكل سوى جانب واحد من جوانب متعددة فى المسرحيات ، وهو يكاد يكون الجانب الوحيد الذى يتغير مفهومه بتغير الظروف الاجتماعية والسياسية ومن ثم فلا يجب أن نعامله بتفكير مؤقت ، نابع من الظروف المباشرة ، التى تتغير سحبا لاننا نتطور والتطور يعنى التغير والحياة ، اما الشكوك والثبات ، فهنا فيما اعتقد علامتان على الجمود والموت . . .

ويغلق الدكتور لويس عوض على هذه المقتطفات بقوله :

« هذه نماذج من النقد الأدبى ظهرت كلها فى السنتين الأخيرتين وهى كما أسلفنا تبين اتجاه النقد الى الصرامة والعبوس اتجاهها يشابه اتجاه الخلق الى التشاؤم والجهامة ، وهى فى الخالين ظواهر تستحق التسجيل والتحليل » .

فإذا انتقلنا بعد ذلك لمناقشة ، وه الاستاذ محمود أمين العالم على مقال الدكتور لويس عوض ، تحت عنوان « حرية الناقد من حرية الأديب » ، ونترك جانبا رد الاستاذ العالم التفصيلي على مقال الدكتور عوض لنركز على الجزء الأخير فى

المقال والذي يقول فيه : « وإذا كان الأدب والفن نقدا للحياة وكشفا وتنمية لقيمتها الجديدة ، فإن النقد ، لا يقف عند حدود التحليل الجمالي والاجتماعي للأدب فحسب ، وإنما هو نقد لهذا النقد للحياة ، وهو نقد لهذا الكشف وهذه التنمية للحياة وهو حكم على القيمة الجمالية والقيمة الاجتماعية للأدب ، وهو دعوة متصلة لمزيد من النضج الفني ، ومزيد من التمرس بالحياة ، والمشاركة في تطوير الحياة وتجديدها . أنه ليس رسدا وليس تسجيلا ، وإنما هو حكم وتقييم ودعوة ، لا ينفصل فيها الجانب الفني عن الجانب الاجتماعي عن الجانب الفكري ، هذا هو ما أراه وظيفة للنقد الأدبي ، وبهذا لا أقف عند حدود الحكم الجمالي ، ولا التفسير الاجتماعي ، وأنا أواصل السير لتحديد الموقف من الواقع الاجتماعي نفسه . هذه هي المسيرة النقدية المتكاملة . أنها غير منفصلة عن مسيرة الأدب والحياة معا ، في تفاعلها وتوابعها . تأثير الحياة في الأدب ، وتأثير الأدب في الحياة ، بهذا يكون النقد حكما جماليا ، وحكما اجتماعيا إنسانيا ، وموقفا حيا كذلك » .

ولن نناقش هنا موقف الأستاذ محمود أمين العالم ، فهو يؤمن به سواء في كتاباته النقدية التطبيقية أو النظرية . مثل هذا الجزء . ولكن سؤالا يفرض نفسه على سياق الحديث هنا وهو : إذا كان النقد « حكما وتقييما ودعوة » كما يقول الأستاذ العالم ، فمن جانب من تكون هذه الدعوة ومن وجهة نظر من : الأديب أم الناقد ؟ وسنفترض أنها من وجهة نظر الأديب ، ماذا يحدث لو كان يدعو دعوة مختلفة عن دعوة الناقد ، هل تصدر هذا العمل أم نقاشه في حدود دعوته (رغم أن الفن والأدب في تقديرى ليس مجرد دعوة والا اعتبرنا البيانات السياسية أيضا أدبية) ، وإذا كانت الدعوة من جانب الناقد ، لماذا يريد الناقد أن يفرض دعوته على الكاتب ، أو ليس لكل إنسان أن يفكر بما يعتقد أنه الصواب ؟ ولنفترض أن دعوة الناقد تغيرت بعد فترة (فكل الدعوات قابلة للتغير) فماذا يكون موقف الناقد من الأديب حينئذ ، هل يعيد تقييمه ويعيد الحكم عليه ، وسنضطر بهذه الطريقة إلى مراجعة أحكامنا كل عام ، إلا توجد طريقة نستطيع بها ، ألا نتورط في أحكام قد يتضح تسرعنا فيها فيما بعد ؟ ، ولن يكون هذا طبعاً بالوصول إلى صياغة ثابتة لقواعد معينة ومقاييس نقيس بها الأعمال الفنية ، والا فرضنا وصاية من نوع آخر ، الحل في نظري هو في أن نعامل كل عمل فني في حدود مقولاته ، وفي حدود ما يحاول أن يصنعه .

ثم هناك نقطة أخرى لا اعتقد أنها تقل أهمية عن النقطة السابقة وهي ما يقوله الأستاذ العالم عن مواصلة « السير لتحديد الموقف من الواقع الاجتماعي نفسه » واعتقد أن فيها تقدم في هذا المقال وجهة نظري في تلك النقطة ، وهي أن أي واقع اجتماعي قابل للتغيير ، بينما لا يتغير العمل الفني نفسه ، فكيف أقيس ثابتا يتغير ؟ ، وكيف أقيس مطلقا بنسبي ؟ فإذا فعلت ذلك أيهما يصبح نقدا للآخر : الفن للحياة أم الحياة للفن ؟ وإذا اتفقنا أن الفن يقوم ضمن ما يقوم به من وظائف بتثبيت وتخليد لحظات غابرة في الحياة وإعطاء

هذه اللحظات معنى ، فكيف تطلب مني أن أقيس هذا الذي ثبت وخلد إلى الأبد ، بما هو عابر وزائل : هل اطالب بمصادرة تمثال لأحد المثاليين يصور فيه شابا أو فتاة جميلة في مستقبل العمر ، لأن التمثال لم يعد يشبه الفتاة بعد أن أصبحت حيزبونا شمطاء ، هل اتهم التمثال بالتزييف في هذه الحالة ، ثم إذا قبلت أن يكذب على الكاتب المسرحي أو الروائي بأن يكذب مسرحية أو رواية - أعلم جيدا أنها كذب في كذب وتلفيق في تلفيق وانها لم تحدث على الإطلاق ، بل نبعت من خيال الكاتب ، فلماذا أقبل بعض الكذب وأرفض الآخر ؟

هذه كلها تساؤلات تنتظر أجوبة من النقاد الذين يؤمنون بقياس الأعمال الأدبية والفنية بمقاييس خارجية . واعتقد أنني قد اطلت في مناقشة ذلك المثال المحدد الذي اخترته ، ولكنني اعتقد أنه يلخص الموقف النقدي في مصر ، وهو أن نقاد الفن يرفضون بشدة أن يكونوا نقادا للفن ، ويتطلعون إلى أشياء - قد تكون هامة في حد ذاتها ، بل هي في منتهى الأهمية ، ولكنها ليست من وظيفتهم في شيء .

ولعل في تجربة تشيكوسلوفاكيا مع كاتبها فرانز كافكا ما يدق اجراس الانذار والتحذير من فرض الوصاية والحجر على الأعمال الأدبية ، وهذا الكلام ليس من عندي ، بل هو حقيقة معروفة للعالم كله منذ ١٩٦٤ ، وقد خصه الأستاذ محمد عودة تلخيصا بسيطا جميلا في مقال له بعنوان « الاشتراكية المتحضرة » في عدد الجمهورية الأسبوعي يوم ٣ نوفمبر ١٩٦٦ ، قائلا : « وقال لنا أحد الكتاب « قل كافكا مثلا ، كاتبنا معلونا مجرما ، وذلك ككاديب بورجوازي منهار متسائم ، ثم بدا ذوبان الجليد وبدا البهيم - لكي يرفهوا قراء الحرمان ضده - يفسرونه بأنه قد أثبت وعرض افلاس المجتمع البورجوازي وياسه ، ولكن عقد مؤتمر عام عن كافكا واعيد اعتباره تماما .. ككاتب ولقيته الأدبية والفنية وحدها » ، وما علينا إلا أن نتصور مدى الحسارة الفنية التي أصابت تشيكوسلوفاكيا حين حجرت على أعمال هذا الأديب العظيم لمدة تربو على الأربعين عاما .

ولكن الصورة رغم ذلك ، ليست بهذا السواد الذي قد تكون قد بدت عليه ، فهناك جيل شاب من النقاد ، لم يصب بعد بالمرارة التي يبدو أنها قد أصابت الأجيال السابقة ربما للظروف السياسية التي مرت بها في المهدود الحناقطة ، وهذا الجيل الشاب إلى جانب بعض أساتذة الجامعة الأكاديمية المتزمين بموضوعيتهم وبأكاديميتهم ، والملمزمين بالفن والإنسان أساسا ، يستطيع هذا الجيل وهؤلاء الأساتذة أن يبددوا كثيرا من السحب القاتمة التي تغطي سماء حياتنا الفنية ، فهناك على ميعيل المثال لا الحصر الدكتور عبد القادر القط ، والأستاذ أنيس منصور ، والأستاذ جلال البشري والدكتور فاطمة موسى والدكتور أمين الفيوطي والأستاذ بهاء طاهر والأستاذ أحمد بهجت والأستاذ وحيد النقاش ، وهناك عشرات غيرهم نرجو أن يعملوا للفن باعتباره في هذه الأمة .

فاروق عبد الوهاب



٠١ كازان

النقد السينمائي في مصر

والإبداع ، وأن تاريخه يبدأ على أحسن الفروض مع اكتمال أول محاولة سينمائية وظهورها على الشاشة بغض النظر عن نجاح هذه المحاولة أو فشلها ، وكذلك بغض النظر عن طولها أو قصرها . فتاريخ النقد السينمائي إذن - هو تاريخ الفيلم نفسه أن شئنا التعريف ، حتى لو لم يظهر النقاد « البحث » على الفور مع ظهور أول محاولة ، وذلك لأن المحاولة الثانية هي في ذاتها نقد للمحاولة الأولى .

النظرية والتطبيق :

وإذا سلمنا بحداثة السينما وتقدمها ، فلا بد أن نسلم أيضا بنقص رصيدها من النقد إذا قيس برصيد الأنواع الفنية الأخرى ذات الماضي الطويل . غير أن هذا الفرض الأخير الذي نطالب بالتسليم به لا يقوى على الصمود أمام ما تم انجازه في مجال النقد السينمائي النظري على مدار السنوات السبعين الماضية . فمنذ ظهور السينما حاول علماء الجمال تعريف السينما « الخالصة » من أجل المحافظة على جوهرها وتخليصها من الشوائب التي قد تعلق بها من أثر احتكاكها المباشر بغيرها من الفنون ،

ليس في هذا العنوان قصد إلى عرض تاريخ النقد السينمائي في مصر كما قد يفهم لأول وهلة ، وإنما فيه قصد إلى معالجة ناحيتين أساسيتين :

أولا : وضع اليد بشكل عام على ماهية هذا النوع من النقد ووظيفته وعلاقته بالفن الذي يتناوله .

ثانيا : وضع اليد بشكل خاص على أهم ملامح هذا النوع في مصر واتجاهاته ومشاكله . وقد لجأنا إلى هذا التقسيم الثنائي للموضوع وفي ذهننا عدة اعتبارات يقتضيها النظر الموضوعي لقضية النقد السينمائي بصفة عامة وقضيته في مصر بصفة خاصة ، وهي اعتبارات ثلاثة نجعلها في يلي :

حداثة النشأة :

لا شك أن السينما كنوع فني حديثة النشأة ، فعمرها لا يزيد على نصف وسبعين عاما ، بينما يزيد عمر الأنواع الفنية الأخرى المتصلة بها كالمسرح والموسيقى والتصوير . حديث النشأة بدوره باعتباره عملا تاليا لعملية الخلق Painting على قرون تصل إلى أكثر من خمسة وعشرين قرنا كما في حالة المسرح ، ومعنى هذا أن النقد السينمائي

● من عمل الناقد السينمائي أن يؤدي دور الدليل بالنسبة للمتفرج ، وكذلك بالنسبة للقيم الفنية والانسانية الموجودة في الأفلام ، سواء في ماضيها أو في حاضرها ، فالناقد العظيم ينبغي أن يملك ثروة قائمة على الخبرة الماضية قبل أن يصدر الحكم لصالح قرائه .

● لم يشهر النقد الصحفي في تطوير السينما المصرية ، ولا شك أن اعتماد الصحف والمجلات السابقة على الاعلان السينمائي كمصدر من مصادر تمويلها قد ساهم في هذه النتيجة وأدى على الزمن الى ضالة النقد وخلق موضوعيته، بل الى انصراف بعض النقاد عنه ياسا واعتكافا .

● ان النقد السينمائي ليس عملا هينا او من فضول القول ، ولكنه عمل جاد يرتقى بارتقاء الانتاج نفسه ، ويكون دافعا الى تحسينه ، ولعل اهتمامنا الحالي بتحسين الانتاج كغاية بنقد متقدم منسبط للابداع وهاد له .



أ . ك . مرسى

على شاش

الفيلم وتكنيكه ، وانما يفسرنا أننا عشنا ردها من الزمن عالة على النقل والتقليد والاقنيس غير الخلاق ، ومن ثمة قصرنا في أن نعطي شيئا مما أخذناه ، وأقله أن نستخدم هذا الشكل والتكنيك في علاج المضامين الخاصة بنا اشد الخصوصية والتي تعطى بخصوصيتها الشديدة مضامين شديدة العمومية على المستوى الانساني العام . واذا كنا نؤكد لانفسنا اننا لم نلحق بمن أخذنا منهم في مجال الانتاج فأولى بنا أيضا أن نؤكد فقرنا في مجال النقد، وخاصة فقرنا المدقع في الناحية النظرية والجمالية .

هذه الاعتبارات الثلاثة تدمونا الى الاستئناس بتجربة الذين سبقونا في مجال الخلق والنقد السينمائيين على السواء . فاذا تساءلنا : ما النقد السينمائي ؟ وما وظيفته ؟ وما علاقته بالفن الذي يتناوله ؟ عندئذ نجد أمامنا العديد من الاجابات والآراء ، غير أننا سنكتفى هنا بثلاثة آراء لثلاثة من السينمائيين الانجليز على جانب كبير من الاهمية والدقة ، وقد نشرت ضمن موضوعات الكتاب السنوي الذي كان يصدر من سلسلة «بليكان» تحت عنوان : «السينما» (١٩٩٢) أما أصحاب هذه المقالات الثلاثة فهم : روجر مانفل مؤلف كتاب «الفيلم»

والموسيقى) . ومن ثمة بدأت ملامح نظرية السينما تتشكل وتندعم يوما بعد يوم ، لكن ذلك لم يتم على ايدى النقاد «البحث» ، وانما تم على ايدى المخرجين العظام من أمثال بول روثة وبودوفكين وايزنشتاين وارنهام ولندجرن الذين الفوا في نظرية السينما ما عجز من تأليفه النقاد المتخصصون . وأصبح النقد التنظري الاكاديمي تراث لا يقل عن التراث الذي خلفته اجود الافلام وقد أصبح من الممكن اليوم تصنيف تاريخ الافلام من حيث نيتها واساسها الجمالي ، فنجد السينما في العشرينات فن الديكور والمونتاج والحوار القليل ، ثم نجدها في الاربعينات فن روايا الكاميرا والاسلوب التسجيلي في التصوير ، وأخيرا تجدها اليوم فن التحرك بالكاميرا ، وقد نجدها في الفن شيئا آخر غير هذا وذلك .

● قانون الأخذ والعطاء ؛

والما كنا نعترف بالأخذ والعطاء كقانون من قوانين العلاقة بين الخضسات فليس يفسرنا أننا أخذنا عن الحضارة الغربية «نوع» الفيلم ، أو بمعنى آخر شكل وخاصة الفنون البصرية (كالتصوير) والتعبيرية (كالمرح

الذى نشرته سلسلة بليكان ، وكان مديراً لأكاديمية الفيلم البريطانية كما اشتغل بالكتابة والإذاعة في شئون السينما وأشرف على ذلك الكتاب السنوى المذكور . وجافن لامبرت الذى كان رئيساً لتحرير مجلة Sequence السينمائية كما أشرف فترة على مطبوعات معهد السينما البريطانى . وأخيراً جاك بدينجتون الذى اشتغل بالإخراج السينمائى فترة طويلة بوزارة الاستعلامات كما عمل رئيساً للجنة التحضيرية لاختيار الأفلام التابعة لكتبة السينما القومية .

ونعرض هنا لاهم ما جاء بهذه المقالات من أفكار وملحوظات ذكية :

(١) رأى مانفل :

كان الناقد في الماضي عادة اما فيلسوفاً (مثل افلاطون أو أوسطو أو لسنج) واما مشغلاً بالفن أو الكتابة ، يجرها من وقت لآخر للبحث والنظر في المبادئ الجمالية للفن (مثل ليونارد دافنشى وكيتس وورد زورث وماتيو أرنولد) . وكانت شهرة الناقد تقتصر على عمله كناقد أكثر مما تقتصر على ما مارسه من أشكال الخلق الفنى الأخرى ، ويصدق هذا على دكتور جونسون وقد يصدق على كوليردج أيضاً . وعلى هذا النحو نشأت مهنة النقد في صورة الدراسات الأكاديمية للجامعات من جهة ، وفى المجال المفتوح للكتابة ذاتها من جهة أخرى .

ولعل الجدل لم يستمر حول ما اذا كان الناقد حجر مشرقة في طريق الفنان ونبأاً طفيلياً يتغذى على حسابه . غير أن مسئولية الناقد تحتم عليه الاستجابة السريعة والذكية لكل عمل فنى جديد وكذلك مشاركة الفنان في مهمة تحقيق مقدرة الفن الذى يخدمه تحقيقاً وجدانياً . وإذا كان الفنانون بشراً فهم عرضة لان يكذبوا ، وأن يفشوا ، وأن يخدموا أنفسهم والآخرين بنفس الطريقة التى يسلكها سائر البشر . ونظراً لان الناقد منفصل عن العمل الفورى للخلق فهو إما أن يملكه يستطيع أن يتغفل لمظاهر الخداع هذه ، سواء كانت ارادية أو لا ارادية . وهكذا لا يصبح الناقد في النهاية نبأاً طفيلياً يتغذى على العناصر الحيوية التى تبدو في أعمال الكتائب الجديدين ، وإنما يصبح في الغالب « حامى لواء المقيدة » . من الفنان الطفيلى الذى يستغل أشكال الفن التجارية . وطبعاً أن يتضمن هذا الصلح بأن الناقد نفسه يسلم بالمستويات الجيدة التى تظهر في أعمال الفنانين الجديدين .

لكن لابد أن يكون الناقد السينمائى على علم بالظروف الموضوعية التى يتم فيها الإنتاج السينمائى في بلده ، وكذلك على علم بتأثيرها على الفنان الخلاق . فالفيلم الجيد لنائج ثلاثة تيارات رئيسية : أولها الرعاية غير التجارية التى لا تستهدف الربح كما حدث في حالة الأفلام التسجيلية البريطانية التى انفتحت عليها الحكومة وسرت لها كافة الإمكانيات . وثانى هذه التيارات هو انتكاز الذات عند المخرجين ذوي الخبرة الذين لا يتمتعون بشهرة كبيرة ، وهؤلاء يكذبون في سبيل عمل أفلام تكون لهم عليها الولاية

الكاملة ، أما عن طريق تمويلها بأنفسهم وأما بمسؤولية العاملين معهم على أجور بسيطة كما حدث في فيلمى « مسيو فيرو » لشابلن و « لصوص الدراجات » للايطالى دى سيكا . أما التيار الثالث فهو الاسواق السينمائية الأقل تخصصاً حيث يلتقى عالم التجارة بعالم الفن وغالباً ما يتصافحان .

لكننا إذا نظرنا الى سياسة الصناعة وقسناها بسياسة الفن فلنجد أن الأولى تسعى بصفة أساسية الى أدنى درجة من درجات التدقيق لدى الجمهور ، بينما تضع الثانية نصب عينها أعلى درجة من درجات هذا التدقيق . فإذا تساءلنا : لاي هاتين السياستين ينحاز الناقد ؟ نقول انه لابد أن ينحاز للفن . وفي سبيل انحيازه هذا لا بد أن يكون على وعى بالمستوى الجيد للعمل الفنى ، ولا بد أن يشترك مع المخرج فى الإيمان بالمستويات الجيدة ، التى تنشأ وتنمو على أيدي المخرجين أنفسهم وعندئذ يستطيع الناقد المشاركة في تطور العمل الفنى عن طريق الملاحظة والتأمل .

غير أن التأليف في نظرية الفيلم وأساسه الجمالية لم يتولاه أو ينبغ فيه ناقد بقدر ماتولاه وينبغ فيه المخرجون أنفسهم ، ودليل ذلك قائمة الكتب التالية « الفيلم حتى الآن » لبول روثا و « فن الفيلم » لبود وفكين و « حس الفيلم » و « شكل الفيلم لايزنشتين » و « الفيلم » لارنهام و « فن الفيلم » للندجرن . وهذه الكتب تعتبر من النقد الأكاديمى رغم اعتمادها على المباشرة والتجربة الطويلة لدى أصحابها .

لكن ما معداة الناقد السينمائى ؟ ما المستويات التى يستند اليها عند الحكم ؟ ان الناقد لابد أن تكون له خبرة مستقاة من معرفة مئات الأفلام وبصر بقيمة الفيلم الذى يشاهده ، وعندئذ يستطيع أن يمضي في عمله . وإذا كان النقد الأدبى والدراسى يفيد الناقد السينمائى كثيراً ، فإن هذه الفائدة تنتهى عند نظريات الفيلم كما وضعها المخرجون . ومن عمل الناقد السينمائى أيضاً أن يؤدي دور الدليل بالنسبة للمتفرج ، وكذلك بالنسبة للقيم الفنية والإنسانية الموجودة في الأفلام ، سواء في ماضيها أو في حاضرها ، فالنقاد العظيم ينهني أن يملك ثروة قائمة على الخبرة الماضية قبل أن يصلح الحكم لصالح قرائه .

(٢) رأى لامبرت :

إذا بدأ الناقد « نبأاً طفيلياً » كما أشار ما نفل فهذا مرجعه الى أن استجابته مينة أو غير حساسة وليس الى أنه ناقد . والعالم اليوم يشتر شكوى تكاد تكون عامة ، مؤداها ان النقد أصبح في أكثره تافهاً غير خلاق بتأثير الصحافة التى هبطت بمستواه . أما فقه المخرجين الكبار من أمثال الذين ورد ذكرهم فيعاب عليه أنه للمتخصصين في الغالب ، فكان الصحافة اذن وقعت حداً للنقد ، لكن العاملين فيها ونقادها يفتقدون حقيقة هامة ، وهى أن

الدوق الشعبى من وقابل للتشكيل ، وخاصة أنه كلما تحسنت الظروف الاجتماعية والاقتصادية مال الذوق العام الى الدقة .

لكن ، أيهما نفضل : النقد الاكاديمى أم النقد الصحفى ؟ ان الاول محدود بحددين طامعين اولهما ان السينما فن شاب فى حالة مستمرة من الجريان والنمو ، ومن ثمة فسرعان ما تصبح النظرية الجديدة قديمة ، وثانيهما أن الناقد الاكاديمى معزول عن الانتاج وظروفه ، مما لا يمنه كثيرا ، ومن ثمة ينحزل في النهاية عن المستويات الشعبية والسوق الشعبى ويتفرغ للبحث الجمالى المطلق . غير أن أفضل ناقد سينمائى اليوم هو الذى يستطيع أن يوازن داخل نفسه بين قضيتين هامتين : قضية تطور الفن وقضية تطور وسيلة الترفيه الشعبى . ذلك لأن مهمة افلاما فشلت جماهيريا وسقطت من شبك التذاكر لكنها أثرت كثيرا فى مجرى السينما ، مثل فيلم « المواطن كين » الذى أخرجه اورسون ويلز . وهكذا تكون مهمة الناقد هى اكتشاف المستويات المتغيرة التى تظهر على أساسها الافلام الجيدة ، وكذلك اكتشاف الاسباب التى تكمن وراء ظهور هذه الافلام . فليس من الصعب تمييز المستويات المألوفة في افلام المغامرات أو رعاة البقر أو الملاحى . لكن الصعوبة هى في ان نعرف أين نضع بدقة الخط المعير لهذه أو تلك من الافلام الجيدة .

(٢) راي بدينجتون :

إذا كان نقاد السينما لم يظهروا الا منذ خمسين عاما تقريبا (بالنسبة لسنة ١٩٥٢) . الا ان النقد وجد منذ بداية التاريخ ، ومن ثمة فلا أهمية لنقص تراث الفيلم نفسه .

غير أن ثمة لفظة بارزة ورذيلة بارزة أيضا تتفشيان فى معظم نقاد السينما . أما الفضية فهى أنهم غير قابلين للانحلال أو التأثير عليهم أو شراء ذمتهم رغم أنهم يشربون ، يأكلون على موائد السينمائيين أكثر من نقاد الأنواع الفنية الأخرى . وأما الرذيلة فهم ان قلة منهم تحب عملها بحق . فمعظم نقاد السينما صحفيون مدربون ومجربون ، لكنهم يكتبون عن (السينما) بمحض الصدفة ويصبحون نقادا سينمائيين بمحض الصدفة أيضا ، حتى اذا قام أحدهم بإجازة حل محله أى زميل آخر له ، ولو كان محورا رياضيا أو أدبيا .

ومن الخفايا الغريبة ، أو بالأحرى من النتائج الغريبة للنقد السينمائى أن الناس الذين يخاطبهم لا يهتمون به . فالفيلم بشكل عام لا ينجح بتأثير المديح أو القدح فى الصحافة بقدر ما ينجح بتأثير الدعاية والاعلان المباشرين . أما الذين يهتمون بالنقد فهم المخرجون والفنيون والمنتجون وغيرهم من العاملين فى الفيلم .

ومن الواضح أن « أجهزة » النقد السينمائى تختلف عن غيرها في أنواع النقد الأخرى ، فنقاد السينما لا يستطيعون أن يصبحوا الافلام الى بيوتهم لمشاهدوها

لكن عليهم أن يذهبوا الى أماكن محددة سلفا وفي أوقات محددة سلفا أيضا ، ليلتقوا بنفس الرجوع يوما بعد يوم ولعلها تجربة شاقة هذه . وهؤلاء اذن هم النقاد فى الصحافة اليومية والاسبوعية الذين يهتمون بالافلام المفردة وهناك غيرهم بالطبع ممن يهتمون بالاتجاهات العامة ويعكفون على التأليف ويخرجون حصيلة بحثهم بين حين وآخر .

وإذا كانت السينما قد أخرجت ممثلين ومخرجين وفنيين عظاما ، وأظهرت جمالا بصريا ، بل وذكاء عظيمًا ، الا انه من الصعب ذكر اسم ناقد سينمائى عظيم واحد مع هؤلاء وأولئك .

النقد السينمائى أعلى مراحل النقد :

من هذه الآراء الثلاثة تتضح لنا عدة حقائق أو هى نتائج عامة نجعلها هنا قبل أن نناقش أنواع النقد السينمائى الأساسية :

✽ الناقد السينمائى ضرورى وليس طفيليا ، وينبغى أن يكون جهده خلافا وأمانا في هذا المجال مثال حتى ضربه رجال « الوجه الجديدة » فى السينما الفرنسية ، فقد كانوا قبل أن ينزلوا الى الانتاج نقادا يكتبون بالقلم في مجلة « كراسات السينما » كما هو معروف ، ثم استبدلوا القلم بالكاميرا حين اكتشفوا حقيقة مسئوليتهم بالنسبة لانكارهم المجردة من ناحية ، وبالنسبة لمصرهم من ناحية أخرى .

✽ اختلاف « أجهزة » النقد السينمائى من غيرها في أنواع النقد الأخرى كما أوضح بدينجتون ، فينبغى على الناقد السينمائى اذن ان يتسلح برصيد ثقافى كبير يمكنه من فهم الفيلم الذى يشاهده فهما فوريا ، وليس هذا الرصيد قاصرا فحسب على المعرفة التاريخية أو الجمالية أو التكنيكية للسينما ، وإنما يمتد فيشمل كل فروع المعرفة والحياة بشكل عام ، وإذا كانت السينما من ناحية أخرى هى بوتقة الفنون جميعا ، ونقطة التقائها ، فإن هذه المعرفة السابقة تشمل فيما تشمل المعرفة بفنون الكلمة والصورة والحركة والصوت .

✽ وإذا كان الناقد السينمائى ضروريا وإذا كانت السينما بوتقة الفنون ووعاء امتزاجها ، فإنه يترتب على هذا أن نخالف بدينجتون فيما لاحظته من أن السينما قد أخرجت عظاما في كثير من مجالاتها ماعدا النقد التطبيقي وأن نقول بأن هذا لا ينفى أن النقد السينمائى هو أعلى مرحلة من مراحل النقد العظام . وذلك لأنه يقتضى من الناقد تلك المعرفة الموسوعية الشاملة للفنون والحياة . ولو أن بعض ذوى المعرفة الموسوعية مع مفكرى عصرنا تزلوا الى ميدان النقد السينمائى لكسبت السينما من ذلك كسبا كبيرا .

فقد أثبت سنازير حين كتب مقالا ضافيا عند غامبي عن الفيلم الروسى « طفولة إيفان » صدق ما أشرنا اليه هذا ، رغم أنه اقتصر على تحليل فكرة الفيلم وشخصية « إيفان » وأثر الحرب في تكوين طفولته .

أربعة أنواع للنقد السينمائي :

ونستطيع الآن أن نحدد أنواع النقد السينمائي ، على ضوء ما ظهر من كتابات نقدية ، وهي لا تخرج في الغالب عن أربعة ترتبها كالتالي حسب أهميتها :

١ - **النقد النظري** ويشمل الكتابة عن نظريات الفيلم وجمالياته وعناصره المختلفة كالسيناريو والخراج والتمثيل والمونتاج والتصوير . أما بتقديم وجهة نظر خاصة في نظرية الفيلم ومادته ، وأما بشرح الأساليب والنظريات التي لم يكتبها أصحابها من المخرجين واكتفوا بتنفيذها على الشاشة . وغالبا ما يتولى التأليف في هذا النوع من النقد مخرجون على درجة معينة من الكفاية والقدرة على التعبير كما هي الحال في كتابات بول روثا وبودوفكين وإيزنشين وغيرهم . ويتخذ هذا النوع صورة المحاضرة أو المقالة أو الكتاب لكنه لا يجد التشجيع من الصحافة اليومية أو غير المتخصصة ، نظرا لأنه يتطلب في قارئه إمكانيات معينة أقلها أن يكون سينمائيا متخصصا ولا شك أن هذا النوع هو أعلى الأنواع الأربعة ، بالإضافة الى أنه مصدر أساس للمشتغلين بالأنواع الثلاثة الأخرى .

٢ - **النقد الوصفي** ويعنى بتحليل الافلام تحليلا نوعيا مفصلا ، وتستخدم فيه أساليب منهجية منظمة كالتى تستخدم في الأبحاث الجامعية ، كاسلوب البطاقات . وهو يعتبر أحدث أنواع النقد السينمائي ، وقد نشأ في الجامعات والمراكز السينمائية ، ثم انتقل بفضلها الى المجلات السينمائية المتخصصة .

ففى المعهد العالى للدراسات السينمائية بباريس يقوم طلبة قسم النقد بأعداد بطاقات خاصة لدراسة الافلام ، كل على حدة ، وتقسم البطاقة الى خمسة أقسام : يخص القسم الاول منها للمعلومات والبيانات التسجيلية مثل البلد المنتج للفيلم واسم المخرج والاستديو ومدة الانتاج وطول الفيلم واسم الشركة المنتجة والموزعة له وأسماء جميع المشتركين فيه ، كما يضم نبذة عن حياة مؤلف القصة أو المسرحية الاصلية (اذا كان الفيلم مأخوذا عن قصة أو مسرحية) وحياة السيناريست والمخرج ، وأخيرا يضم بيانات احصائية دقيقة عن العرض الاول للفيلم ومدته وإيراده وعدد مشاهديه . أما القسم الثانى من البطاقة فيخصص للسيناريو ويضم ملخصا للموضوع وقائمة طويلة لفصول السيناريو ، ثم يخصص القسم الثالث للتحليل الدرامى ابتداء من القصة أو المسرحية الاصلية الى الشخصيات والبناء ، ويخصص القسم الرابع للتحليل السينمائي ابتداء من التصوير الى المونتاج أما القسم الخامس والاخير فهو خاتمة تقسم الحكم على الفيلم وتقديره التقدير النهائي .

٣ - **النقد التاريخي** : ويعنى بتاريخ السينما العام أو الخاص ، أو المقارن ، ويتولاها نقاد مؤرخون ، وغالبا ما يتخذ صورة المقال أو الفصل أو الكتاب . ومن أمثلة هذا النوع الكتاب الضخم الذى وضعه الناقد الفرنسى جورج سادول عن السينما وتاريخها العام ، وكذلك الكتاب الذى وضعته

الناقدة الانجليزية بيلوب هوستون عن السينما المعاصرة بعد الحرب الثانية .

٤ - **النقد الصحفى** : أى الذى تنشره الصحافة اليومية والاسبوعية فى الزوايا التى تخصصها للسينما ، وهو أشهر الأنواع الأربعة وأقدمها رغم أنه أقلها قيمة ويتولاها محررون عاملون فى الصحيفة أو المجلة أو سينمائيون متخصصون يستكتبون من الخارج ، ونظرا للمساحات المحدودة التى تخصص لهذا النوع ، فإنه يغلب عليه التعميم والاطلاق وعدم ايفاء الموضوع حقه ، فقد يكتفى الناقد بالكتابة عن قصة الفيلم أو السيناريو أو الممثلين تاركا بقية العناصر أو معلقا بكلمات قليلة عليها .

النقد الصحفى هو البداية عندنا :

لعلنا نتساءل بعد هذا كله : وماذا عن النقد السينمائي فى مصر ؟ كيف نشأ ؟ ما أنواعه ؟ الى أين اتجه ؟ ما أثره ؟ .

الحق اننا لا نملك مرجعا عن تاريخ النقد السينمائي فى مصر ، وذلك نقص كبير ينبغى ان نعترف به ، وأن نصححه ، بل ان أكبر منه اننا لا نملك أيضا مرجعا دقيقا عن تاريخ السينما المصرية نفسها ، فيما عدا بعض الفصول والمقالات السريمة التى ينقصها التحقيق والتثبت من التواريخ والاحداث . ولعل مراجعة الصحف هى أول مهمة ينبغى على المؤرخ أن يقوم بها فى هذا المجال . فلا شك أن نشأة النقد السينمائي عندنا كانت نشأة صحفية كما هى حال نشأته عند غيرنا . ولا شك أيضا أن النوع الرابع الذى أشرنا اليه ، أى النقد الصحفى ، هو أقدم أنواع النقد السينمائي عندنا ، كما هو عند غيرنا . وبديهي أنه مرتبط بالانتاج المصرى للافلام وتال لظهوره . ولو أننا عدنا الى صحيفة مثل الاهرام ، لاستطعنا أن نحدد بداية النقد السينمائي ونشأته . فقد بدأت الاهرام قبل بداية هذا القرن بنشر الاخبار عن الاختراع السينمائي والعروض البدائية فى ذلك الوقت . وفى ٣ يوليو عام ١٨٩٧ نشرت الاهرام هذا الخبر : « احيا حسن أفندى الايراني حفلة بالالعاب السحرية والفنون السينمائية بالملعب العباسى . ويقوم بعرض الصور المتحركة ومنها مناظر للاوبرا والسفر من ميناء الاسكندرية وركوب الحمير فى الصحراء » ثم نشرت بعد ثلاثة أيام خبرا يقول « هذا آخر يوم تعرض الصور المتحركة فى ثغرنا ولذلك أعدت ادارته جلسة كبيرة وخصصت ايرادها للعامل الذى يدير آلة التصوير » !

وأول ما نلاحظه فى هذين الخبرين أن تاريخهما مبكر وأنها عرفنا العروض السينمائية بعد عامين تقريبا من ظهورها فى فرنسا على يدى الاخوين لويس وأوجست لوميير ، وبعد أقل من عام على نجاح جورج ميلييه فى صنع آلة السينما فوغراف على غرار آلة لوميير . ثم نلاحظ على الخبرين أنها ظهرا بلا تعليق من المحرر الذى اكتفى بطرافتهما ، لكن الاهرام تعود بعد نحو ثلاثة عشر عاما فتتشر فى ٢٥ أكتوبر ١٩١٠ خبرا مؤداه أن « سينماتوغراف المنظر الجميل غير مناظره أمس وعرض صوراً جميلة جديدة منها ، ضربة نبوت

كتابه ليشرح فيه باختصار حرفية السينما ، وانه خلاصة لمطالته ودراسته .

والكتاب مقسم الى فصول ، تتناول السينما كتعريف ومصطلح ولغة ، ثم السيناريو فالتمثيل ، فنظام الشركات السينمائية ومسئولية أفرادها ، فالإخراج ، فالموسيقى ، فالنقد ، فالاستديو ، فبيع وإيجار الأفلام ، فالنشر والإعلان عنها ، وأخيرا فصل عن تفضيل المؤلف للسينما على المسرح .

وهكذا يكون الكتاب كما أوضحت مقدمته محاولة لتبسيط مفهوم السينما فنا وصناعة على السواء دون الغوص العميق وراء أسرار فن الفيلم وتفاصيل جمالياته . ومن ثم لم يخل الكتاب من الآراء المتخلقة أو التي طوَّها الابتكار والتجديد ، لكننا اذا قسناه بمقاييس عصره وتاريخ صدوره وجدنا به الكثير من النقاط المضيئة النافعة . ومن تلك الآراء القاصرة حديثه عن ضرورة أن - يتخلل الفيلم مناظر فخمة وأماكن شائقة طريفة ، وأن الحب هو أساس كل سيناريو ، وكذلك قوله : « لوحظ أن القصة السينمائية (السيناريو) التي تدور في أوساط بسيطة كأوساط العمال والفلاحين يكون نجاحها محدودا ، لأن السينما قبل كل شيء مبنية على المناظر ، وأن الطبقة المتوسطة من الشعب - وهي السواد الأعظم من رواد السينما - لا تحب أن ترى العالم الذي تعيش منه بل على العكس تطمح لرؤية الأوساط التي تجهلها وتقرأ عنها في الروايات ، فهتل هذه الآراء وغيرها مما يعتبر السينما وسيلة للترفيه والتسلية ، أو لعبة من ألعاب الطبقة المتوسطة من سكان المدن لم تعد مقبولة حتى في قلب البلدان الرأسمالية . بل لم يعد بدرخان نفسه يقبلها اليوم بعد أن تطور ، ولكنها آراء تعبر بحق عن مفهوم السينمائيين القدامى عندما أو على الأصح مفهوم التجارئين من أبناء تلك الطبقة الذين يفرون من مواجهة الواقع ويحاولون التحليق فوقه ورؤيته بمنظار وردى ، رافضين ما دونهم من طبقات .

ومن الآراء التي استنفدت قيمتها اليوم وتخلفت منذ زمن قوله عن الإخراج السينمائي انه ليس له نظريات ثابتة كالمرس ، وقوله عن الناقد أنه يجب أن يعالج عدة عمليات مختلفة يتكون منها الفيلم ابتداء من التقطيع الى «موضوع» الرواية وهو أقل العوامل أهمية ، فقد دلت التجارب على أن بعض المواضيع السخيفة انتجت أفلاما قوية لها قيمتها الفنية . وكذلك ترجمته لبعض المصطلحات السينمائية عن الفرنسية مما لم يعد سائدا اليوم مثل التوقيع بدلا من الإيقاع والصورة بدلا من اللقطة .

ولعل هذا الكتاب كان ضروريا كل الضرورة في حينه . لنشر الثقافة السينمائية على الأقل ، لكننا لا نستطيع في الواقع أن نساويه بما كتبه بودرفكين أو إيژنشتين أو بيللا بالاش أو لندجرن ، وإنما أقصى ما نستطيع أن نقوله عنه انه كان نقطة انطلاق لم تجد من يأخذ بيدها بعد ذلك إلا في عام ١٩٤٨ ، فتجمعت في بحر الأسفاف والارتجال الذي اكتسح الفيلم المصري بشكل عام . وقد كان من الأوفق في تلك الفترة أن نبدا بالترجمة المباشرة لأهم الكتب النظرية التي ظهرت في أوروبا منذ الحرب الأولى ولم نكتفِ إليها إلا

وأعقاب الحدادين والمزالق العجيبة وخيال الحقيقة والاخ الحائن، وكلها من الجمال والفن على جانب عظيم » . وقد يكون التحيز على سبيل الإعلان عن دار السينما ، وقد يكون منشورا لطرافته ، لكن المؤكد انه حمل تعليقا في آخره ، وهو عمل من أعمال النقد ، وتلك هي بداية النقد السينمائي عندنا ، أي بدايته في الصحافة كتعليق انطباعي عام .

وقد ظلت هذه البداية بعد ذلك تتواتر سنة بعد سنة دون أن تخرج عن التعليق الانطباعي الذي لا يمس تفاصيل الفيلم وجزئياته بقدر ما يمس القصة والتمثيل - بصفة خاصة - بشكل غير مدروس . وكثيرا ما كان يحدث أن ينحرف الانطباع فيقع تحت طائلة الإهواء والمصالح الخاصة للناقد أو للصحيفة التي يكتب بها . ولا شك أن بداية السينما في ظل المشروع الخاص الذي يهدف الى تحقيق الربح بأي ثمن قد شجعت هذا الانحراف وألحت عليه . ورغم ظهور المجلات الفنية والسينمائية المتخصصة منذ بداية الانتاج المحلي إلا أن هذا لم يغير في الموقف كثيرا . فقد ظهرت مجلات : «المسرح» لمحمد عبدالمجيد حلمي و «الصباح» و «أبو الهول» . لمصطفى القشاش . و « المستقبل » لاسماعيل وهبي و « الناقد » لحسن عبد الوهاب . و « السينما » لكامل حفناوى و « الفن » لعبد الشافي والقشاش و « دنيا الفن » لتحليل عبد القادر بالإضافة الى الصحف اليومية والاسبوعية . كما عرفنا أفلام عدد من النقاد السينمائيين مثل : السيد حسن جمعة وزكريا الشرييني ومحمد كامل مصطفى وعبدالقادر عرابي وعثمان العنتبلى ، بالإضافة الى السينمائيين المتخصصين الذين ساهموا في النقد أيضا مثل أحمد بدرخان وأحمد كامل مرسي وكامل التلمسائي . ورغم هذه الكثرة من الصحف والنقاد إلا أن النقد الصحفي لم يشمر كثيرا في تطوير السينما المصرية ولا شك أن اعتماد الصحف والمجلات السابقة على الإعلان السينمائي كمصدر من مصادر تمويلها قد ساهم في هذه النتيجة ، وأدى مع الزمن الى ضحالة النقد وخنق موضوعيته، بل الى انصراف النقاد عنه ياسا واعتكافا .

أول محاولة في النقد النظرى وما بعدها :

أما النقد النظرى فقد سجل لنفسه نقطة الانطلاق عام ١٩٣٦ بكتاب ألفه المخرج أحمد بدرخان تحت عنوان «السينما» ، وكان فى الاصل سلسلة من المقالات كتبها المؤلف ونشرها تباعا فى مجلة «الصباح» . وتدعونا هذه المحاولة المبكرة الى الوقوف عندها قليلا لنرى الى أى حد بلغ فهمنا لنظرية السينما وأسسها الجمالية حتى وقت صدور الكتاب .

لقد صدر بدرخان كتابه باهداء إلى طلعت حرب و اعترافا بفضلها على السينما فى مصر ، وكان الاخير قد أوفده فى بعثة الى باريس لدراسة الإخراج . وقد أوضح فى تمهيد الكتاب أن الغرض منه هو « إعطاء فكرة صحيحة عن السينما لكل من يهمه أمرها فى مصر والشرق العربى » ثم أشار الى ناحية هامة هى رفضه للتقليد وتشديده على أن يعبر الفيلم المصرى عن الروح المصرية الضميمة ، وأخيرا الى أنه وضع

من قدر المصرى ما عدا الافلام الثقافية (التعليمية) التى يقصد من وراء عرضها الى تبيان محاسن ومساوىء الموضوع .

● عدم التعريض بالالقاب او الرتب او النياشين .

● مراعاة المواضيع والحوادث التى تحط من قدر هيئات لها أهمية خاصة فى نظام حياتنا العامة كالوزراء أو كالباشوات ومن فى حكمهم ..

● يراعى فى تصوير الكباريات الا تكون قدرة ..

● تمنع المواضيع ذات الصبغة الشيوعية او التى تحتوى دعاية ضد الملكية أو نظام الحكم العام أو العدالة الاجتماعية . وهكذا لم يستطع النقد النظرى أن يؤدى دوره المنشود ، بقدر ما كان اقرب فى محاولاته الى نشر الثقافة السينمائية من وجهة النظر الخاصة او من وجهة نظر التحيز لنظام او آخر من نظم الانتاج السينمائى فى أوروبا وأمريكا . وهكذا أيضا لم يكن من الممكن أن ينهض النقد التاريخى الذى لم يكن يعرف الا كتجميع للتواريخ وسردها دون تحليل او منهج . فقد اصدر حسن امام عمر أول سجل لتاريخ السينما المصرية عام ١٩٤٥ ، لكنه افتقر الى الكثير من الدقة والعلومات ، فبدأ أشبه بالتحقيق الصحفى . اما النقد الوصفى فقد ظل غير معروف على الاطلاق الى ما بعد قيام ثورة يوليو بستوات . وقد حدث فى عام ١٩٥٠ أن اصدر المخرج بهاء الدين شرف الجزء الاول من كتاب بعنوان « فن الاخراج السينمائى » عالج فيه الخيل السينمائية والافلام الملونة ، لكنه خلا من المجهود الخلاق ولم يزد على الترجمة او الاقتباس عما درسه المخرج بياريس ، بل انه توقف بعد ذلك عن اتمام باقى اجزاء الكتاب .

محاكمة الفيلم المصرى :

لقد تغيرت أوضاع السينما المصرية بما فى ذلك النقد ، بعد ثورة ٢٣ يوليو. ولا شك أن الثورة تعطين فاصلا بين عهدين فى تاريخ السينما وفى التاريخ العام للبلاد على السواء .

غير أن التغيير فى السينما لم يحدث دفعة واحدة مع قيام الثورة وانما مضى تدريجيا الى أن بلغ ما بلغه أخيرا بعد ظهور القطاع العام .

وكان أبرز تغيير فى مجال النقد السينمائى هو تنشيط حركة الترجمة واتاحة الفرصة لكثير من الافلام الجديدة . فقد ظهرت ترجمات لكثير من كتب النقد النظرى المعروفة ، ولم يعد بودوفكين وايزنشتين ولندجرن وارنهايم ومانفل وغيرهم مجهولين عند السينمائيين الذين لم تسعفهم ظروفهم للاطلاع على مؤلفات هؤلاء فى أصولها . ولا بد أن نذكر فى هذا المجال جهود أحمد كامل مرسى وصلاح التهامى وفريد المزاوى وأحمد الحضرى وغيرهم فى ترجمة هذه الاصول . كما بدأت اهتمامات المثقفين بالسينما ونقدتها فى الاتساع وكان لتكوين « جمعية الفيلم » عام ١٩٦١ والتفاف كثير من المثقفين الشبان حولها أثر اتساع هذه الاهتمامات

بعد ثورة ٢٣ يوليو . غير أن هذا لم يحدث للأسف ، حتى المحاولة الوحيدة التى حاولها المخرج كمال سليم بعد سنوات من ظهور كتاب بدرخان لم تتم ، فقد بدأ فى ترجمة كتاب « فن الفيلم » لبودوفكين لكنه مات دون أن يتمه . وبقي الكتاب حتى عام ١٩٥٧ حين عاد اليه المخرج صلاح التهامى فترجمه من جديد .

وفى عام ١٩٤٨ عازد محمد عيد القادر المازنى التأليف فى هذا النوع من النقد . فقد اصدر كتابا بعنوان « الصور المتحركة » واهداه مرة أخرى الى أبيه . وفى هذا الهداء عبارة طريفة تكشف عن جانب جدير بالاهتمام فى محنة النقد السينمائى لدينا ، وهى قوله عن أبيه : « الذى قدمت اليه كتابى السابق ... فتصفحه فى دقيقة وقال انه كتاب جميل الشكل أتيتك الطبع ثم رده الى شاكرا » وقد يكون هذا حكما على الكتاب بطريقة المازنى الساخرة المعروفة ، لكننا نؤثر أن نأخذ به معنى آخر . فمن الثابت أن جيل الرواد الذى تقدمه العقاد وطه حسين والمازنى لم يهتم بالسينما ، ولعله كان ينظر اليها باستخفاف . لكن لو أنه نُزل الى ميدانها ، واهتم بها كما اهتم بالادب والكلمة المكتوبة لكان لها شأن آخر ، ولكننا كسبنا على ايديهم كسبا كبيرا ، ولو فى مجال النقد على الاقل .

وقد كان هذا الكتاب بحق كما قال مؤلفه فى تقديمه « محاولة متواضعة لنشر الثقافة السينمائية بين قراء العربية »

فقد عرض فيه المؤلف لسائر العمليات التى تبدأ بالتفكير فى الفيلم وتنتهى بعرضه ، بالإضافة الى فصل خاص فى نهايته ضمنه قاموسا للمصطلحات السينمائية مترجمة عن الانجليزية هذه المرة . وفيه أيضا تادى المؤلف لأول مرة بدراسة الجمهور واتجاهاته ، واتهم السينما المصرية بالارتجال والنقل والتقليد ، لكنه تحيز لنظام الانتاج الأمريكى تحيزا صارخا ، وهو نظام يقوم على المنتج كحجر الاساس فى الصناعة ، فهو الذى يختار القصة والممثلين والمخرج وتكون له الولاية الحقيقية على الفيلم ، وهو النظام الذى أضرب أيضا بالسينما الأمريكية نفسها ، وتسبب فى محنة السينما لدينا ، على ما بين منتجيهم ومنتجينا من اختلاف فى الدرجة وفى النوع على السواء .

ومن طريف ما يذكر هنا أن المؤلف أثبت فى فصل خاص نص بنود قانون الانتاج السينمائى فى أمريكا ، ثم اتبعها فى فصل تال بآليات التعليمات الخاصة بالرقابة على الافلام التى وضعتها عام ١٩٤٧ ادارة الدعاية والإرشاد الاجتماعى التابعة لوزارة الشؤون الاجتماعية فى ذلك الوقت ويلاحظ فى هذه التعليمات أن اكثرها منقول بنصه وروحه من قانون الانتاج الأمريكى ، لكن المؤلف اورد ما دون أن يتخذ منها موقفا سوى التسليم الضمنى ، على الرغم من اشتغالها على الكثير من المضحكات التى توافقت مع بعض ما نادى به بدرخان فى كتابه من ناحية وساهمت من ناحية أخرى فى محنة الانتاج السينمائى لدينا . ومن هذه التعليمات :

● لا يسمح بمنظر بيوت الفلاحين الفقراء ومحتوياتها (قطع الاثاث والزيرو... الخ) اذا كانت جالبتها سيئة وتحتط

هاشم النحاس ، صبحى شفيق ، مصطفى درويش ، فتحي فرج ، سمير فريد ، ومعظمهم من أعضاء جمعية الفيلم . غير ان ارتقاء هذا النوع لا يكون الا على صفحات المجلات المتخصصة - نظرا لطول مساحاته - وهو امر يدعونا الى المطالبة بمجلة للسينما . والذي نرجوه ايضا ان نجد اهتماما مماثلا بالنقد النظري من جانب مخرجينا والمهتمين بعلم الجمال السينمائي من مثقفينا . اما النقد الصحفي فلا يزال ايضا خاضعا لظروف كل صحيفة او مجلة دون ايمان كامل به ، رغم انه كفيل بان يرد الامور الى نصابها لو عهد به الى القادرين والاكفاء .

ان النقد السينمائي ليس عملا هينا او من فضول القول، ولكنه عمل جاد يرتقى بارتقاء الانتاج نفسه ، ويكون دافعا الى تحسينه ، ولعل اهتمامنا الحالي بتحسين الانتاج كفيل بنقد متقدم منبسط للابداع ومهاد له .

على شلش

وقد كان من اثر هذه الاهتمامات ان ساد اجماع على تخلف السينما فنا وصناعة فى الماضى ، وضرورة النهوض بها . وفى عام ١٩٥٧ استطاع اثنان من المثقفين هما بدر نشأت وفتحي زكى ان يجمعوا عددا من الادلة لادانة الفيلم المصرى ومحاكمته ، فأخرجوا كتبها بعنوان « محاكمة الفيلم المصرى - عرض ونقد السينما المصرية منذ نشأتها » ورغم ان هذا الكتيب لم يكن « أول كتاب عن السينما المصرية » كما ظن مؤلفاه ، الا أنه تميز بربط تاريخ السينما بالتاريخ العام للبلاد . ورغم انها الفاء بحماسة شديدة ، ورغم انها حاكما بطريقة صحفية سريعة ، الا أن أهمية هذا الكتيب ترجع الى كونه وثيقة اتهام دامت .

وقد خص المؤلفان النقد السينمائي بفصل مستقل كشف فيه عن تخلفه واقتصراره على الاحكام المجملة والجميل المطلقة . ولعل ازدياد الاهتمام بالسينما والنهوض بنقدها قد أنتج اهتماما مماثلا بالنقد الوصفى ، لكنه لا يزال يحبو على أيدي عدد من الشباب من أمثال : احمد الحضري ، احمد راشد ،

صلاح ابو سيف ..

وثائقه عام في السينما

مع ظهور فيلم « القاهرة ٣٠ » يكون صلاح أبو سيف قد أمضى من حياته ما يزيد على



بنفسه واستهل به اتجاهه الواقعى فى الاخراج ، ثم أفلامه « الأسطى حسن ١٩٥٢ » و « الوحش وسكينة ١٩٥٣ » و « شباب امرأة ١٩٥٤ » و « الفتوة ١٩٥٦ » ثم « بداية ونهاية ١٩٦١ » وأخيرا « القاهرة ٣٠ ١٩٦٦ » قمة ابداعه الفنى . فأسلوبه فى هذه الأفلام يقترب كثيرا من الواقعية الاشتراكية فى تصويره للبسطاء وتصويره لمشكلاتهم وابراره لبيئاتهم . على أن صلاح أبو سيف فى « القاهرة ٣٠ » قد أبرز خصائص أسلوبه فى صورة ناضجة سواء فى الرؤية الفنية أو الاجتماعية وهو يعد عملا ممتازا يقف على قمة الانتاج السينمائي فى العامين الأخيرين .

تحية الى صلاح أبو سيف
استاذنا من أساتذة الاخراج
فى السينما العربية . تحية
له فى عيد الفنى الثلاثين .

ثلاثين عاما فى تحقيق تصور واقعى للفيلم المصرى ، ولقد نجح الرجل الى حد كبير فى زيادة هذا الاتجاه وتأصيل الفكر السينمائي فى مصر ، فصار من أبرز مخرجينا الذين يدعمون هذا الأسلوب فى التعبير السينمائي ، والواقعية فى أعماله لا تتوقف عند حدود السطح بل تتحول الى تصور اجتماعى يتعمق حياة جماهير البسطاء الكادحين فى الأزقة والحوارى والقرى .

ان صلاح أبو سيف بانتاجه الفنى الذى قارب خمسين وعشرين فيلما قد حقق الكثير للسينما المصرية حتى لقد صار أسلوبه فى الاخراج سمة بارزة ومعلما أساسيا من معالمها توضع فى مكان الصدارة من تاريخ السينما المصرية .

وفى طليعة أفلامه التى تبرز أسلوبه الواقعى فيلم « لك يوم يا ظالم » الذى أخرجه وأنتجه

قصية الرواية الجديدة

تحقيق نقدى أعده : فتحي العشري

(ردعى الترتيب الأبحرى للأسمار السادة الكتابى)

الانى بوسكىه	أنيس منصور
الان روب - جرييه	جمال العشرى
بروس موريسيت	رشاد رشدى
بيير روبوا دوثر	سعد الدين وهبه
بيير - هنرى سيمون	عبدالفتاح الديرى
جايتون بياكون	عبد القادر القط
فيليب سينار	لويس عوض
كلود مورياكى	نجيب محفوظ
ناتالى ساروت	وهيد النقاش
طالب فرنى	يوسف إدريس
طالبة سوليريه	

وله دراسات عن عديد من الأدباء :
سيارتر وأوتامور وكافكا ... وهو
يشغل الآن كرسي الأدب الفرنسي في
جامعة فريبورج .

وقد نشر اليراس تحقيقه عن
« الرواية الجديدة » بمجلة « نوفيل
ليترير » . تنقله هنا على صفحات مجلة
« الفكر المعاصر » التي رأت ، بغطية
لغويات الموضوع وتكملة لعفاة ، أن
يقوم باستطلاع آراء كتابنا ونقادنا في
هذه القضية الهامة المعاصرة . وقد
اعتذر البعض وتكلم البعض الآخر .
وهذه هي آراء الجانبين الأجنبي والعربي
لينا عليها تعليق في نهاية الريبورتاج

وكتاب وفراء « الرواية الجديدة » في
فرنسا . رقم « اليراس » بعد أن طرح
عليهم هذا السؤال الهام والهام جدا
كيف يصل عن مسنوت « الرواية
الجديدة » في الوقت الذي يقور فيه
روبير بانجيه أحد كبار كتابها
بجائزة فيمينيا الكبرى ؟

واليراس هو النقاد الأدبي لجلة
« نوفيل ليترير » . ولد عام ١٩٢٧ .
في بورمانديا وحصل على الدكتوراه في
الأدب . ثم عمل سكرتيرا عاما للجمعية
الفرنسية لبيوتن أيرس وبعضها
بقنورسسيا . له بحار في الأدب
المقارن هما « حادثة القرن العشرين
العقلية » و « تاريخ الرواية الجديدة » .

* ما هي « الرواية الجديدة » التي
ولدت في فرنسا ؟ وهل ماتت حقا أم
هي تموت ؟ وأي دعوة أخلاقية تدعو
إليها ؟ وأي مغزى وأي حكمة بعيدا عن
صبيحة « التكيف » الحاصل . تلك
الصبيحة الغريبة على الرواية التقليدية
وإن كانت قد اهتمت فيما مضى بالإنسان
الفرد على يد كامو والتحليل النفسي
على يد فروست واللاموت على يد
برنانو والمواقف على يد سارتر .

هذه الأسئلة وكثير غيرها تنرد
هذه الأيام حيث تدور مناقشات جادة
ومفتوحة حول « الرواية الجديدة » .
نشأتها وحياتها ومصيرها وأهدافها .
انتهزها وحصل على آراء بعض نقاد

الان بوسكيه

من الجيل المتقدم في أعمال طليعية
أطلق عليها على سبيل الصدفة اسم
« الرواية الجديدة » ، فهذه التسمية
اذن لم تكن في أذهان بوتور وبانجيه
وروب - جرييه وساروت وغيرهم عندما
كتبوا أعمالهم في هذا الاتجاه .

وكتاب الرواية الجديدة يكتبون دون
أن يهتموا باستنتاج أو استدلال ، فعلى
القارئ أن يستنتج وأن يستدل . .
ذلك لأن هؤلاء الكتاب قد قطعوا الصلة
بينهم وبين القراء كما قطعوها بينهم
وبين العالم ، فلا علاقة ولا رابطة قبل
أن يبدعوا في الكتابة ولا أسباب ولا
نتائج بعد أن ينتهوا من الكتابة ،
والحقيقة أنهم لا يبدعوا ولا ينتهوا ،
فهم يصبون مشاعرهم التي ان جاءت
معقدة أو غير منطقية أو لامعقدة ، فلانها
تعبير صادق وحى عن الواقع الخارجى ،
ذلك الواقع الذى ترك بصماته على
الواقع الداخلى ، فظهرت تلك المشاعر
معبرة تعبيرا صارخا عن هذه « الحالة »
المعاصرة .

والمطلوب من القارئ بعد ذلك أن
يفكر وينفعل ويصل الى الحالة التي
وصل اليها الكاتب من قبل . عندئذ
يستطيع أن يحس وأن يشعر لا أن
يفهم ويدرك . فالفهم عملية ممكنة
سواء كانت سهلة أو صعبة ، كما في
حالة الرواية النفسية ، أما الرواية
الجديدة فهي مرآة العصر .

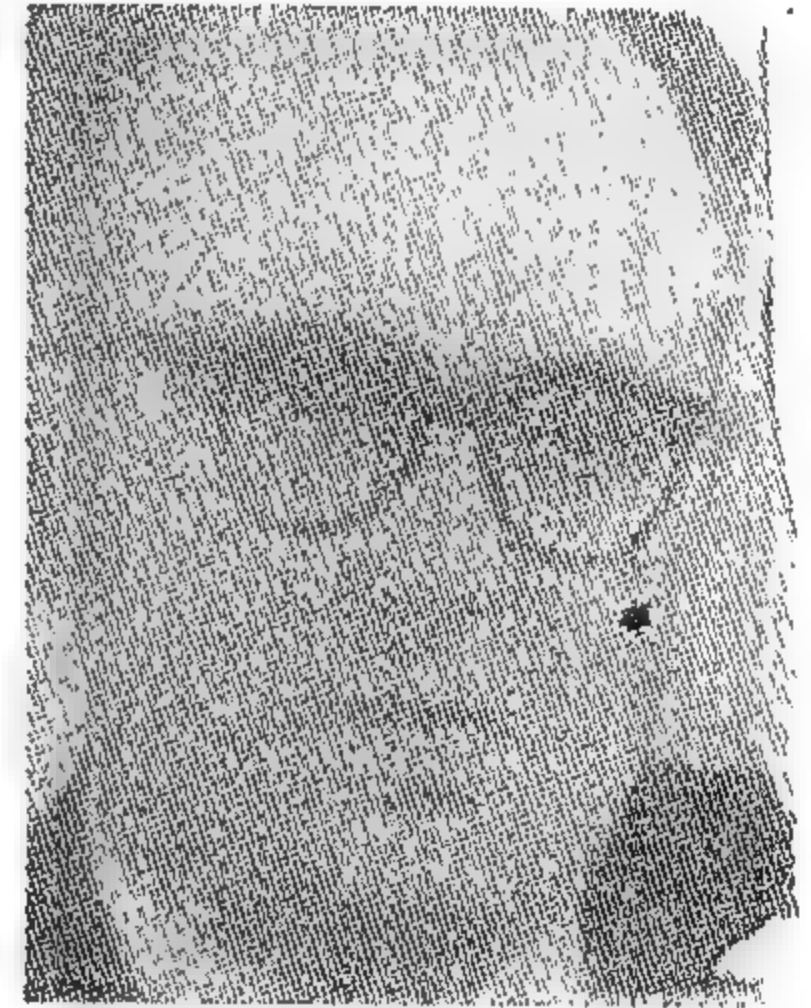
آلان بوسكيه

ولد عام ١٩١٩ . عمل سكرتيرا
لتحرير مجلة « صوت فرنسا » التي
تصدر في نيويورك ثم مديرا ادبيا
لدار « كلمن ليفي » للنشر . وهو الآن
النقاد الأدبي لمريدة « كوما » أو
الكفاح .

وهو شاعر لا ينتمى الى أية مدرسة ،
أصدر عام ٤٥ ديوان « كوربا » وعام
٥١ « موت طويل » (جائزة ابولينير)
و ٥٧ « العهد الأول » (جائزة سانت
بوف) و ٥٩ « العهد الثاني » . كما
كتب روايات : « الظلام الكامل » (٥٢)
و « لا انسان ولا اله » (٥٣)
و « الكافر » (٦٠) .

« التعبير يجيء بعد التفكير » من
فوق هذه القاعدة انطلقت الرواية
الجديدة لتوصل الى العالم شحنات
الشباب الذى لم يعد يثق فى شيء ولم
يعد يؤمن بشيء ولم يعد يرى شيئا .
فرنسا المتخلفة عن التسليح الذرى
أصبحت عاجزة عن تحديد مستقبل
العالم ومستقبل الجنس البشرى بعد أن
كان مصيرهما فى يدها ذات يوم ،
وحكام فرنسا هم الآخرون لم يعد
الموقف فى يدهم فقد انتقل الى أيد
أخرى .

أحس الشباب بكل هذا . . وفى
عام ١٩٥١ ومع مطلع النصف الثانى
من القرن العشرين بدأ هذا الاحساس
يترجم الى رؤى فنية صيها أصحابها



الآن روب - جرييه

ثم شخصيات واضحة المعالم تكاد تكون أنماطا ، وأخيرا وصف الطبيعة والأشياء وتحليل النفسيات . كل هذه العناصر التي تقوم عليها « الرواية » المتفق عليها لا يجدها القارئ أو الناقد في « الرواية الجديدة » ، ولذلك فهما إما أن يرفضاهما تماما بل ويهاجمانهما ، وإما أن يحاولا تقبلها على أساس يصلح لها ، ذلك هو الأساس الذي تنفرد به ، وعندئذ يستطيعان أن يستريحا لهما بل وأن يتحمسا في الوقوف إلى جانبها على قضيتها التي اختلقها البعض والتي هي ، ولا شك ، في صالحها أولا وأخيرا .

ان كل جديد لا يفهم في البداية وربما يضطهد ، ولكنه يفرض نفسه بعد ذلك ويستقر .

أما مفتاح الرواية الجديدة فهو الشخصية نفسها ، تلك الشخصية التي ليس لها ماض ولا قدر ولا أعماق ولكنها شيء في سبيل الاكتشاف لا يتكون الا في رأس القارئ الذي يحياه ، بوصفه الشخصية الوحيدة الحية في الكتاب !

الآن روب - جرييه

كبير كتاب « الرواية الجديدة » من انتاجه الروائي : « الأساتييك » (٥٣) ، « العراف » (جائزة النقاد ٥٥) « الغيرة » (٥٧) ، « التيه » (٥٩) ، « بيت المواعيد الغرامية » (٦٦) ، « وأخيرا ينال الاحترام » (٦٦) ، ومن قصصه القصيرة مجموعة « فجائيات » (٦١) ، ومن مقالاته النقدية كتاب « من أجل رواية جديدة » (٦٤) .

اتجه الى كتابة السيناريو ، ومن أشهر أعماله : سيناريو « السنة الأخيرة في ماريونبود » (٦١) ، وسيناريو « الخالدة » (٦٢) ، وسيناريو « قطار أوروبا السريع » (٦٦) .

ولد عام ١٩٢٢ وكان يعمل مهندسا زراعيا في إحدى المؤسسات قبل أن يصبح مديرا أدبيا لطبوعات «مينوي» التي تبنت كتاب الرواية الجديدة .

لا شك أن القراء قد ضلوا الطريق عندما انتظروا من الرواية الجديدة أن تمنحهم ما وجدوه من قبل في الرواية التقليدية أي ما اعتادوا عليه .

فال موضوع « المحبوك » الذي له بداية ووسط ونهاية ثم عقدة تتكون وتنفرج



بروس موريسيت

فماتياس مخطيء يحاول أن يكفر عن خطئه ، وموت ادوار مانوريه في « بيت المواعيد الغرامية » يتضمن مغزى وفكرة قد لانجد لهما مثيلا حتى عند فرنسوا موريك ، هذا اذا كان لا يد من مغزى وفكرة للعمل الفني .

كذلك نجد في روايات الكتاب الجدد معاني لا تقل عن تلك التي التقينا بها في الروايات التقليدية وربما تزيد . ففي رواية « التغيير » لبوتور ، يهجر العاشق عشيقته ويعود الى زوجته ، وفي « الغيرة » لروب - جرييه ، يتمسك الزوج بالمحافظة على زوجته . وهكذا .

والرواية الجديدة تذهب الى اكثر من هذا ، فلا نجد فيها مثلا انحلال المراكز دو ساد ولا عدمية دوستويفسكي ولا شذوذ أندريه جيد . صحيح أن الرواية الجديدة ليس لها هدف أخلاقي ولكنها في نفس الوقت لا تدعو الى انكار الاخلاق ولا الى التنكر للقيم الاخلاقية .

وعلى هذا فان الرواية الجديدة في صحة جيدة وستعيش طويلا وطويلا جدا .

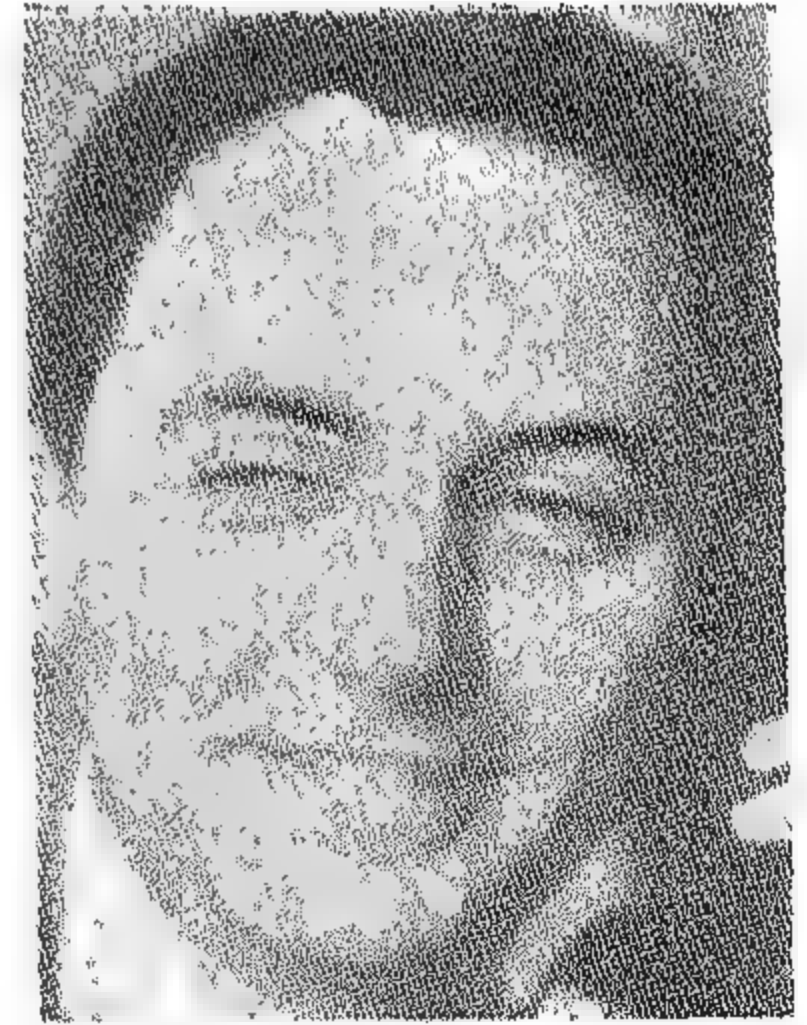
بروس موريسيت

استاذ بجامعة شيكاغو ، واحد دأري الرواية الجديدة الممتازين . اشرف على العديد من الرسائل الجامعية التي تتناول الرواية الجديدة ، وكتاب الرواية الجديدة . وله كتاب قيم عن « روايات روب - جرييه » .

ثبت أن الحركات الحديثة التي تصدم التقليديين ترفض أن تموت : الرمزية ، الدادية ، السورالية ، الرواية الجديدة . والرواية الجديدة منذ بدايتها وهي عبيرة الفهم ، جاءت مصبوبة في قالب خاص بها ولم تجيء لتوضع في أحد القوالب الجاهزة ، وهذا ما جعل النقاد والقراء يحتررون في فهمها وما دعاهم الى انكارها بعد ذلك .

فروب - جرييه مثلا ، على الرغم من «التصوير الموضوعي» الذي ملا أعماله ، بدا للنقاد وكأنه « غير انساني » ، وعلى الرغم من أنه يميل الى كتاب الرواية في القرن التاسع عشر بتعبيره عن الواقع الانساني ، الا انه قد نظر اليه على أنه « خارج العصور » .

والحقيقة أن « العراف » لروب - جرييه ، رواية أخلاقية ، اذا كان لابد من الاخلاق كأساس للعمل الفني ،



بيير دوبوا روبر

فان كانت السورالية مقبولة في الشعر لرحابته وطواعيته فهي في الرواية لا تفضي الا الى التعقيد والتشويه .

لذلك اختلفنا ، اختلفنا بعد ان ضلّت الرواية الجديدة طريقها واصبحت لا تهتم بالاخلاق ، ولا حتى بالميتافيزيقا ، وتركت الانسان وحياته الواقعية بل والحالمة ، تركته نهائيا الى الابد .

ان المسألة قبل كل شيء وبعد كل شيء مسألة « روح » والرواية الجديدة شيء بلا روح .

ليس غريبا اذن أن يصبح برنانو هو أكبر روائي في فرنسا منذ بروسست . فبرنانو كاتب يهتم بالمشكلات النفسية ويعدها الاساس في كل أدب يفضي النظر عن أسلوب التناول الشكلي .

فان خلت الرواية الجديدة من الحياة بخلوها من الروح والنفس معا فانها لا تستحق أي اهتمام بعد ذلك .

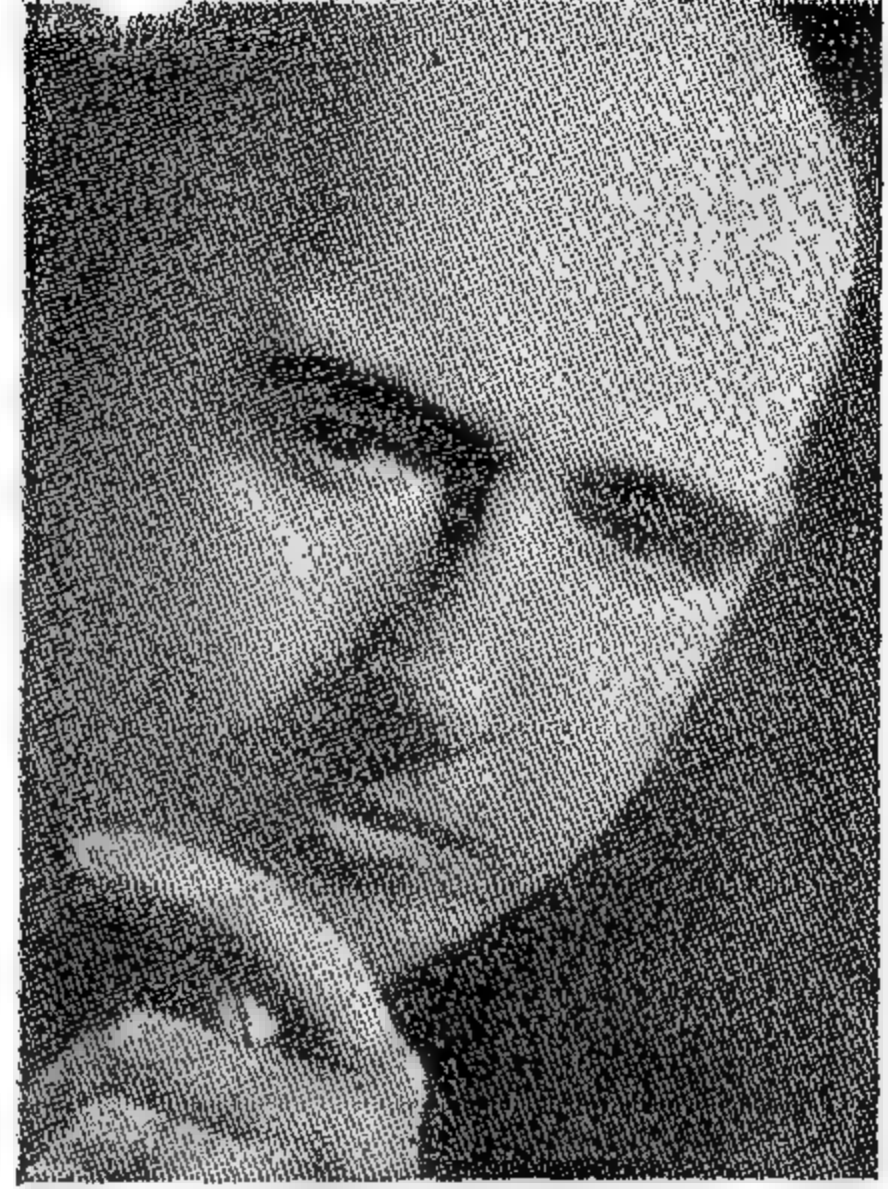
بيير دو بوادولفر

ناقد أدبي معروف ، له دراسة مستفيضة عن الرواية الجديدة (٦٢) . في كتاب عنوانه « الى أين تتجه الرواية ؟ » من مؤلفاته : « تغير الادب » (جائزة النقد الكبرى لعام ٥٠) « تاريخ حي عن أدب اليوم » (٦٤) ، « مختارات من أدب اليوم » (٦٥) ، « احياء وأموات » (٥٤) وله دراسات عن كل من باراس (٥٢) ومالرو (٥٢) وكافكا (٦٠) وروايتان هما «النهايات الاخيرة» (٥٢) و «الحب والملل» (٥٩) .

ولد عام ١٩٢٦ ويشغل الآن منصب مدير برامج اذاعة روتوف بفرنسا .

عندما نشر ميشيل بوتور محاولاته الأولى وعندما أصدر ألان روب - جرييه رواية « العراف » أعلن النقاد عن ميلاد موهبتين جديدتين في الادب واتجاه جديد في فن الادب .

ولم أتخلف عن التحمس لهذه التجارب التي تبحث عن طرق جديدة لكشف دخائل اللغة ودخائل النفس . ولكن سرعان ما اتجهت هذه البدايات التي سميت فيما بعد بالرواية الجديدة وجهة الشعر الجديد أو الفن السورالي .



بيير - هنري سيمون

وقد ولد بيير - هنري سيمون عام

١٩٠٣ .

الجديدة » . ولكن القراء والنقاد مالبثوا أن وقفوا حائرين أمام هذه الكتابات ، وعمق من حيرتهم أن مؤلفها لموا الصمت ، فمن اعتاد وصف بلزاك الدقيق وتحليل ستندال العميق ومن عانى من قراءة بروسست السيكلوجي وبرنانو التيولوجي ومالرو الايديولوجي وسارتر الفينو ميولوجي ، لا يمكن أن يرضى بكتاب الرواية الجديدة ، وقد خرج من قراءاته الأولى بنظرة انسانية شاملة ، بينما تعمد هؤلاء الكتاب الجدد أن يقدموا له زادا فكريا عسير الهضم اعتقادا منهم ان العمق هو التجديد ، ومن هنا جدت الدماء في عروق « الرواية الجديدة » وهزل شحمها وبردت عواطفها ، ومن هنا أيضا انعدمت الدراما في تكوينها ، وفقد الصراع الداخلي حيويته ، وضاع التمزق النفسي الذي يخلق جو التوتر . فلم تعد هناك شاعرية على الإطلاق ، لا في الاسلوب ولا في الافكار .

بيير - هنري سيمون

ان معارضة الجماهير وكثير من النقاد للرواية الجديدة هي معارضة تحمل في طياتها معاني لا يمكن اغفالها ، لأنها تقوى وتشهد في الوقت الذي تنشط فيه دور النشر التي تتبنى قضية «الرواية الجديدة» وتحمس لكتابتها ، وفي الوقت الذي تعد فيه في أمريكا رسائل جامعية عن هؤلاء الكتاب ، وفي الوقت الذي بدأ « كتاب الجيب » ينشر فيه هذه الاعمال ، وفي الوقت الذي يعطف فيه حكام الجوائز الرسمية الموثوق بها عليهما معا ، على الرواية الجديدة ، وعلى كتاب الرواية الجديدة .

فكيف بدأت هذه المعارضة وكيف اشتدت ؟

نتيجة للمدعاة « المتفنتة » والظروف الملائمة ، أقبل القراء والنقاد على الجديد الذي ظهر في عالم الادب ، كتابات أطلق عليها أصحابها اسم « الرواية



الناقد الأدبي جريدة « الموند » المسائية ، وصاحب كتابي « الانسان في قضية » و « قضية البطل » . له دراسة قيمة عن رواية « الوضع الانساني » لمالرو . وهو روائي انساني ومسيحي ، كتب « الترقب » (٤٦) و « العنب الأخضر » (٥٠) و « البشر لا يريدون أن يموتوا » (٥٤) و « صورة جندي » (٥٨) ، ومجموعة مقالات بعنوان : « شواهد الانسان » (٥١) و « الروح والتاريخ » (٥٤) .

جايتون بيكوت

«الباطنية» • فتتخذ من المونولوج الداخلي محورا تدير عليه أعمالها وطابعا تنقسم به دون غيرها ، ولكنها تختلف عن النزعات الأخرى التي تعتمد على المونولوج الداخلي بأنها تتماهى في الكشف عن طوايا النفس وخبايا اللا شعور ، دون أن تقف عند حد • ويمثل هذا الاتجاه صمويل بيكيت وناتالي ساروت • ونجد أن ساروت أكثر من بيكيت احساسا بالانسان وأميل منه الى اتخاذ الديالوج أداة للتعبير ، وأكثر منه بعدا عن التحليل وأشد قربا من الحياة • ومن هنا اتخذت ساروت من بروست مثلا أعلى لها •

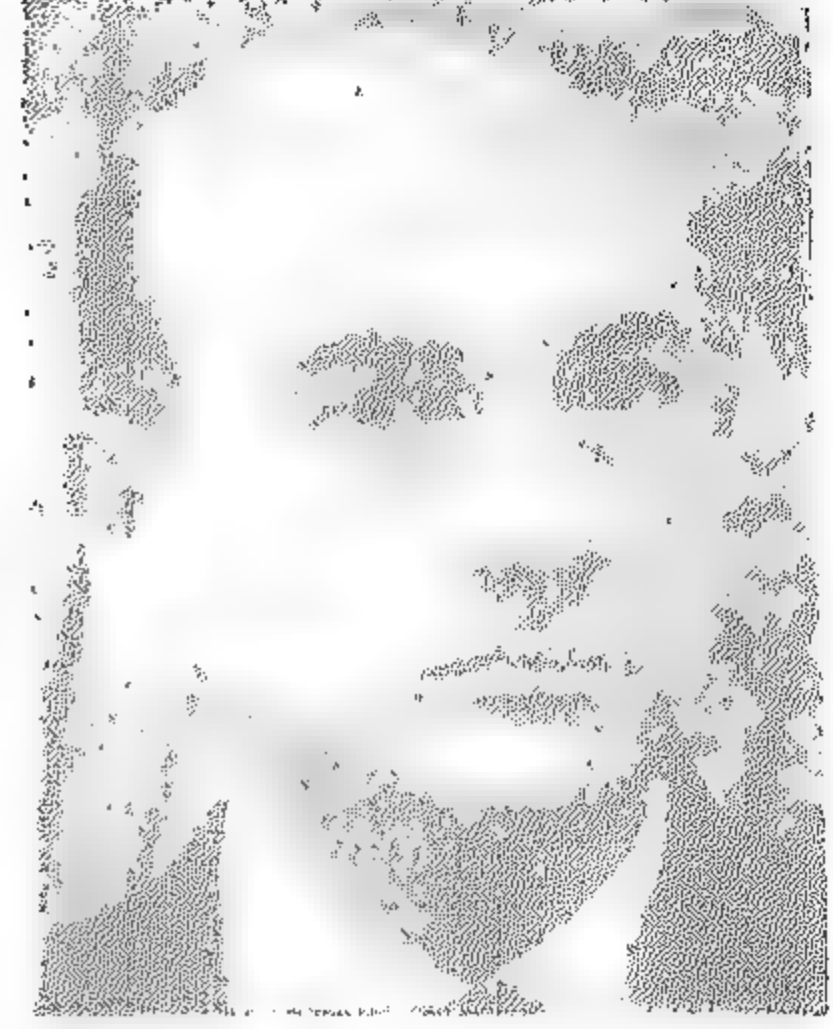
والرواية الجديدة بعد ذلك هي في الواقع وليدة الرواية الوجودية عند سارتر ، وهي مرحلة طبيعية في خط التطور المطرد الذي يسير فيه الأدب بوجه عام ، والفن بوجه خاص ، والرواية بوجه أكثر خصوصية •

جايتون بيكوت

ولد عام ١٩١٥ وحصل على الأجر يجاسيون في الفلسفة عام ١٩٤٨ • كان استاذا بالمعهد الفرنسي ببوردو ثم بجان ثم مديرا عاما للأدب والفنون بوزارة الثقافة الفرنسية •

له كتب عن كل من مالرو (٤٨) برنانو (٤٨) بروست (٦٣) ومن مؤلفاته : « الأدب الفرنسي الجديد » (٥٠) « الكاتب وظله » (٥٥) « بانوراما الأدب الفرنسي » •

ان الرواية الجديدة تقف في مواجهة الرواية الوجودية التي سبق لها أن وقفت في مواجهة الرواية التقليدية • والرواية الجديدة تنقسم الى مدرستين ، الأولى وتسمى مدرسة « النظرة » تجعل من الشيء لا من الانسان موضوعا لها ، فتحاول وصفه وتحليله بالطريقة الطبيعية المباشرة • ورواد هذه المدرسة ، روب - جرييه ، كلودسيمون ، ميشيل بروتور ، روبير بانجييه • يتخذون من فلوير قاسما مشتركا ويفيدون منه في اقامة مدرستهم « الطبيعية الجديدة » • أما المدرسة الثانية وتسمى



فيليب سينار

فاذا كان الانسان لم يعد ، منذ ديكرات ، آلة من الآلات فان روب - جرييه يحاول أن يحيل هذا الحلم الى حقيقة كما يحاول أن يجعل الأرض مثل السماء ، عذراء وخصبة ، ولكنه يعود فيجد أن هذا لا يتحقق الا بإبعاد الانسان منها ، وهذا يعنى الغاء العالم بأسره ، فوجود العالم مرهون بوجود الانسان ، وعلى الانسان أن يتكيف مع العالم بدلا من الهروب منه أو محاربته تغييره •

أما كلود سيمون فيبدأ روايته « اليوم السادس » بميلاد العالم بعد أن عوت الرياح واهتزت الأعشاب وولد الانسان • وبيكيت يجعل إحدى شخصياته تنطلق بصوت أجش وتقول : « ثمة نور في السماء » ، هذا النور هو الأمل في أن يرى الانسان ، الله •

وهكذا فان الرواية الجديدة اضافة الى الأدب وليست اعاقا له •

فيليب سينار

ناقد أدبي بجريدة « كومبا » أو الكفاح • تناول بالتحليل في جريدته معظم أعمال كتاب الرواية الجديدة بموضوعية تامة دون تحامل أو انحياز •

ليس هناك ما يسمى « بالرواية الجديدة » فهذا الاسم من اختراع النقاد جاء ليعبر عن اتجاه جديد في الأسلوب بعد أن عجزوا جميعا عن فهمه ، عن فهم هذا الاتجاه •

أما أن هذه الأعمال تنفى وجود الانسان ، كإنسان ، بمعنى أنها تنفى إنسانيته ، كما أنها لا تقيم وزنا للقيم الأخلاقية ولا تهتم بفكره أو بأفكاره ، فهذا حقيقى ولكنه أمر غير قاصر عليها وحدها ، فهي نزعة غالبة على الأدب المعاصر كله ، وهي سمة من سمات العصر المتفشية والتي جاءت تعبيرا عن رحلة طاغية من الشك والخوف منا •

والرواية الجديدة من بين الاتجاهات الأخرى ، هي التي تسارع فتؤكد عدم وجود الله في نفس الوقت الذي تكشف فيه عن الحاجة الملحة إليه ، لأن الانسان ما هو الا نوع من الأشياء لا أكثر ولا أقل •



كلود هوريالك

الأشد غرابة في الحياة ، هذا التناقض القائم بين ما نريد أن نقول (ونكتب) وبين ما لم ننجح في قوله (وكتابته) وأن كان القول دائما ما يظهر بين الكلمات وبين السطور حيث يتيح الصمت الفرصة للاستماع .

واعتقد ، على عكس ما يرى البعض ، أن القيمة الأخلاقية كامنة أيضا في الرواية الجديدة وأن كانت مختفية وغير ظاهرة ، لأن الإنسان لا يمكن ولا يستطيع أن ينفصل عن واقعه ، وبالتالي عن القيم الأخلاقية التي تحكمه وتحكم مجتمعه وتحكم عصره .

وعلى هذا فإن قراء «الرواية الجديدة» والنقاد الذين يتعرضون لها سواء بالهجوم أو بالتحليل والدراسة يلزمهم الوقت الكافي الذي يتعلمون فيه كيف يمكنهم أن يستمعوا الى لغة الصمت هذه التي مازلنا نجهل حروفها نحن الكتاب !

كلود هوريالك

عن الرواية الجديدة بعنوان « الأدب المعاصر » عام ٥٨ .

« الرواية الجديدة » شأنها شأن مسرح يونسكو ، شكل تعبيرى يتفق وطبيعة العصر ، بل هو نتاج هذا العصر ، فالرواية الجديدة هي صوت الإنسان الداخلي وهي روحه في نفس الوقت .

أما أنها خلت من القوالب الأخلاقية وحتى السيكولوجية التقليدية فهي لم تعتمد هذا الموقف الذي جاء تعبيرا صارخا عن حياة إنسان النصف الثاني من القرن العشرين والحياة الإنسانية بكل أبعادها في هذه الفترة من هذا القرن .

ان تجربتي- قارنا وكتابنا للرواية الجديدة، كشفت لي عن التناقض الغريب في الأدب ، كما كشفت لي عن التناقض



أحد كتاب الرواية الجديدة ، فهو مؤلف روايات « كل النساء مخططات » (٥٧) ، « الغداء في المدينة » (٥٩) ، « المركبزة تخرج في الساعة الخامسة » (٦١) ، « توسيع الدائرة » .. وكلها صدرت في مجلد واحد تحت عنوان « مونولوج داخلي » . وله مجموعة مقالات هي « رجال وأفكار اليوم » . ولد عام ١٩١٤ وأصدر أول دراسة

ناتالي ساروت

النظر عن الاهتمام بمغزى أو بحكمة أو بأى شيء آخر .. هذا على الرغم من عدم خلو « الرواية الجديدة » من مثل هذه الأهداف المحددة والغايات الجزئية .

والقائل بأن الرواية الجديدة « تسير في تطور يشبه تطور الفنون التشكيلية، وهو الاتجاه نحو العدم .. » إنما هو عاجز عن فهم الجهد الفكري الكامن وراءها وهو مغلق في قوالب قديمة حدثة !

ان ما يميز « الرواية الجديدة » ليس طموح التقليديين وقدرتهم على الخيال ولكنه الرفض الذي يراجه الواقع في عصرنا الحاضر ، عصر الشك . وهكذا لم تعد الرواية وصفا للكائنات كما عند جويس وبروست وكافكا وإنما أصبحت تساؤلا عن حقيقة هذه الكائنات .

ناتالي ساروت

الذهبية » (٦٢) : مجموعة مقالات هي « عصر الشك » (٥٦) .

قبل أن نحاول أن نعرف الى أى مدى يتقبل شعب متمسك بالقيم الأخلاقية ، نتاج الرواية الجديدة ، نطرح بدورنا هذه الأسئلة الهامة والهامة جدا :

الرواية ، هل هي فن ؟ فإذا كانت فنا ، أليس هدفها الأول هو أحداث نوع من السعادة يستشعرها القارئ عند القراءة ؟ هذه السعادة ، أليست في تلقي كل ما هو جديد وحي ؟ فإذا تطلب هذا الجديد الحى عناصر كانت مختفية أو مجهولة أو مبتعدة بالضرورة عن المواقف الأخلاقية، هل يفضل عندئذ عدم تقديمها ؟ وهل يفضل عدم تقديمها كذلك عندما تكون بعيدة عن أى مغزى وأى حكمة ؟

أنا شخصيا أرى أن الفن مهمته التجديد والتجديد بصفة مستمرة وبصرف



كبيرة كتاب الرواية الجديدة . ولدت عام ١٩٠٢ في روسيا ، وتركتها بعد عامين من مولدها الى فرنسا . متزوجة ولها ثلاث بنات . عملت بالمحاماة حتى عام ١٩٣٩ .

من انتاجها : « الدوائر » (٣٨) ، « صورة مجهول » مع مقدمة لسارتر (٤٧) ، « مارترو » (٥٣) ، « الكوكب السيار » (٥٩) ، « الفاكهة

طالب فرنسى

من الناس، كل ما هنالك أن الشخصيات قد وضعت فى ظروف لا يشرحها الكاتب ولا يحكم عليها ولا يقول لماذا تتصرف هكذا ، والكاتب بهذا يترك للقارىء شيئاً يفعل ، يترك له فرصة الادراك .

ولا يجب أن نحكم على شخصيات قلوبير مثلاً ، مثلما نحكم على شخصيات الرواية الجديدة ، ذلك أن الحكمين لابد وأن يجينا مختلفان .

وكتاب الرواية الجديدة عندما يمتنعون عن اصدار أحكامهم انما يمنحوننا الحرية دون خداع ويفتحون لنا أبواب النقد الذاتى نوجه أنفسنا ونحكم سلوكنا ونزن بموازيننا المعايير الأخلاقية ، فنخرج بمغزى أو بحكمة أو بفكرة كما يروق لنا ويحلو .

وليطمئن الكبار ، فنحن لم نعد صغاراً كما أن تربيتنا ، كما اعتقد ، قديمة وسليمة !

جون بورديه

طالب بالسنة الأولى بمدرسة المعلمين العليا بباريس .

انكم شديدو القلق على مصيرنا ، نحن الشباب ، وعلى ما يمكن أن تفعله الاتجاهات الأدبية الجديدة فى عقولنا . ولكن ، أنا مثلاً ، اكتشفت فاليرى وجيرودو فى سن السادسة عشرة شأنى شأن كل الشبان . وفى العام التالى قرأت لمارلو وبرنانو وسارتر ، هذا فى الوقت الذى كنت أدرس فيه راسين وروسو وبتجان كونستون ولوتريامون وموسيه ، فهل يخشى على وعلى من هم فى مثل سننى من قراءة روب - جرييه أو كلود سيمون أو ناتالى ساروت أو روبير بانجيه . . بعد ذلك ١٩

ان الثقافة مضاد حيوى ضد سموم الثقافة . والنقاد والقراء صيادلة فى معمل واحد يتحول داخله السم الى علاج ، والسم الجديد أو الرواية الجديدة قد ألغت الشرح والتبسيط ، وهذا لايعنى عدم وجود موضوعات أو مجموعة

طالبة هولندية

وأبرز الروايات التى توضح هذه الرؤية هى ، على سبيل المثال ، «العراف» و «الفيرة» لروب - جرييه ، و «التغير» لبوتور ، و «شخص ما» لبانجيه . . هذه الروايات وكل روايات الاتجاه الجديد ، لا تهتم بمغزى أو حكمة أو فكرة أو دراسة نفسية لأنها تهتم بأنسان اللحظة بلا ماض ولا مستقبل .

وربما كان مصدر حيرة قراء الرواية الجديدة هو الشكل الأدبى المستحدث وعدم وجود تحليل سيكولوجى يسير فى خط الرواية السيكلوجية أو الرواية الأخلاقية أو الرواية التقليدية .

ولكن مع مرور الزمن سيعتاد القراء هذا الجديد الذى سيصبح يوماً تقليدياً بدوره .

دولارزيس جاى

أهم ما يميز « الرواية الجديدة » أنها « مباشرة » . . فهى تضع الانسان فى « موقف » ولا تحرك فيه بعد ذلك غرائزه النفسية أو دائرته الاجتماعية أو علاقاته الوراثية ، وبهذا يصبح « ابن لحظته » .

والقارىء يفاجأ فى الرواية الجديدة ، بشكلها « غير العادى » وتعقيداتها « الفكرية » وغرابتها « غير المألوفة » وفلسفتها « العميقة » . فإذا استطاع أن يقف على هذه الأسرار تكشف له كل شئ وأدرك كل شئ لأن الرواية الجديدة تتطلب الادراك وترفض الفهم .

والموقف الذى يوجد فيه الانسان لا يلقى من الكاتب تفسيراً أو تحليلاً ، فعلى القارىء ، بعد أن يقرأ رواية جديدة ، أن يستنتج أبعاد الموقف والشخصية ، فإذا نجح كان قارئاً جيداً . كتبت الرواية الجديدة من أجله .

أنيس منصور

ومضاعفة قطمان هذه الأغنام يساعد على رخص الأحذية وعندئذ ينفق الانجليز الفارق في الكتب والغذاء الصحي وتحسين علاقاتهم بالشعوب الأخرى . . فمن طريق أشياء يمكن تحسين علاقات انسانية .

والفيلسوف الوجودي هارتن بوبر عندما قسم العلاقات الانسانية بين الناس والأشياء جعلها على هذا النمو : علاقة أنا - أنت وعلاقة أنا - هو ، أما علاقة أنا - أنت فهي العلاقات بين الناس : الصداقة والحب والخوف . . أما علاقة أنا - هو فهي علاقة الناس بالأشياء . . وهو يرى أن العلاقات الانسانية يمكن تحويلها الى علاقة انسان بشيء ، فإذا اتخذت انسانا وسيلة أو مطية فقد حولته الى شيء ، فالذي يحب امرأة لمالها فقد حولها الى شيء . . ويرى بوبر أن مأساة الانسان في العصر الحديث أنه قد حول كل ما هو انساني الى شيء مجرد من الانسانية وذلك بأن حول كل ما يربطه بالآخرين الى جسور وأبواب ونوافذ . . وهذا هو التعريف الحقيقي للانسان عند الوجوديين وهو أن الانسان هو الحيوان الوحيد القادر على صناعة أدوات حياته ، ومعنى ذلك أن الانسان قد رد كل ما حوله الى عناصر أولية ، الى أشياء . . فإذا أصاب الانسان حزن أو يأس لأنه بانسانيته قد قضى على الانسانية فهو لا يزال رومانسيا ، أما مدرسة الرواية الجديدة فقد اعترفت بهذه الحقيقة الوجودية وسلمت بها بدلا من أن تبكى عليها ، أي أنها اتخذت موقفا من مأساة انسان العصر .

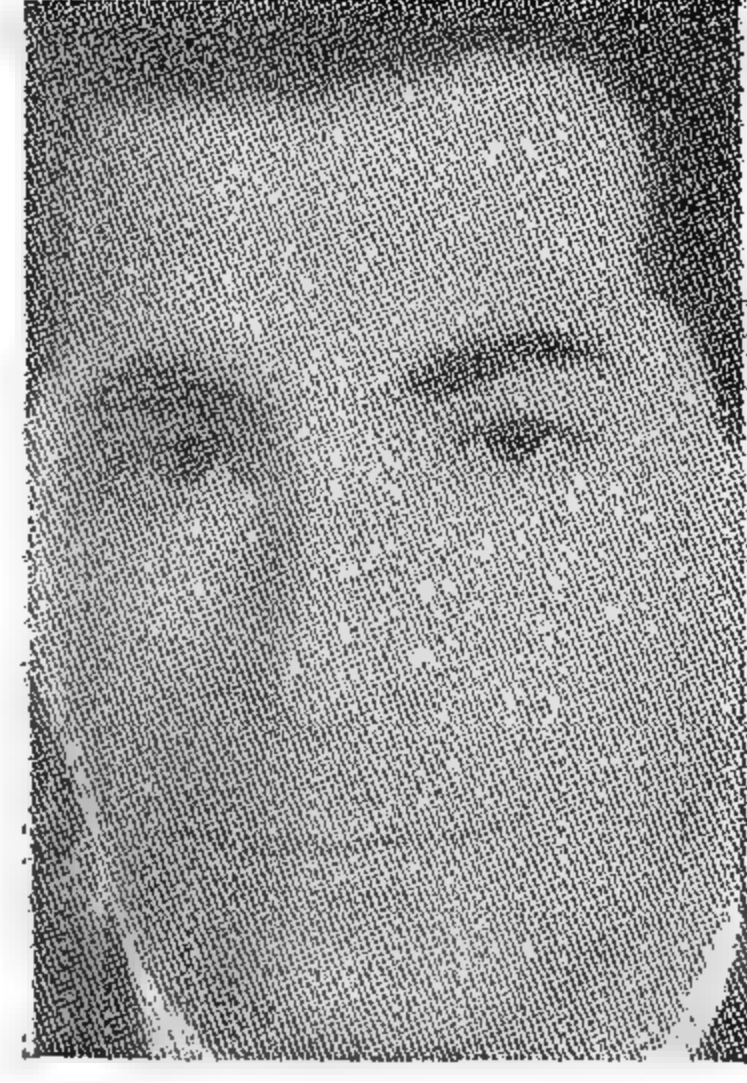
ان كتاب الرواية الجديد يؤكدون أنهم لا يعرفون بالضبط كيف تنتهي الرواية في أيديهم لأنها عبارة عن انفعال وتفاعل يتم بينها وبين المؤلف فهي تستسلم له تارة وتارة يستسلم لها هو . . وهذا معناه أن المؤلف ليس متأكدا تماما أي أنه لا ينظر الى العالم بصورة يقينية ، فاليقين ليس من طابع العصر ولا انسان العصر ، ولم يعد من الضروري أن يصف المؤلف أبطاله بدقة أو بفهم أو بوعي . . فنحن لا نعرف ماهي ملامح بطل قصة « الغيثان » لسارتر ولا صفات بطل قصة « الغريب » لكامي . . ولما كس فريش روايتان واحدة عنوانها « لست أنا » والثانية عنوانها « ليكن اسمي فلانا » ، والروايتان تعالجان مشكلة حقيقة الانسان وصفاته وحقيقة التاريخ الانساني . . فتؤكدان أنه لا توجد طبيعة انسانية ثابتة وأن الانسان متغير حسب

سائدا كالطبيعة أو الكيمياء أو الرياضيات فتمشي العلوم الانسانية الأخرى في ركابه وتتشكل به . . لقد كان الوضع والدقة من أهم معالم عصر نيوتن التي انعكست على أقلام كبار الكتاب والفلاسفة في القرن ١٩ . . عند بلزاك مثلا !

وعلى اثر ظهور نظرية النسبية ونظريات الاحتمالات الكبرى في الهندسة كان من المؤلف أن يسير الأدب والفلسفة في ركاب هذه النظريات الجديدة . . فمثلا في الفلسفة رأينا انتشار ما يسمى بفلسفة « كان » Asif عند الفيلسوف الألماني فينجر ، وهذا الفيلسوف لم يتج له شخصا بلوغ القرن ٢٠ ولكن الأثر الذي أحدثه كان عميقا في نفوس الفنانين والأدباء .

وجاءت الثورة الماركسية فحطمت كل القوالب الثابتة كان يقال « ان الفقير فقير بالضرورة وان الثراء حق مقدس للأغنياء وان الوراثة قانون ثابت » . . حطمت الماركسية كل هذه الحقائق الكاذبة وأذابت الفوارق بين الطبقات وغيّرت مفهوم البطل في التاريخ وأعطت أهمية خاصة للرجل العادي وجعلت للأدب مهمة أخرى غير الترفيه هي التنوير بقصد التغيير .

وساعد أيضا على تهيئة الجو الفكري لظهور « الرواية الجديدة » ما حدث من تطورات في علم النفس خصوصا عند فرويد عندما أصبح للاشعور والخوف والأوهام أثرا كآثر الوعي والمنطق ووضوح الرؤيا . . هذا الأثر ساعد على السخبط على كل ما هو تقليدي في المسرح - وحدات أرسطو - كما في الرواية - واقعية بلزاك : فالرواية الجديدة ليس فيها بطل بالمعنى الاغريقي وانما من الممكن أن يكون الخوف بطلا أو الانتظار أو الملل أو أحد الجسور أو أهل القرية أو المجتمع فلم يعد هناك بطولات فردية . . وليس من الضروري أن تكون الشخصيات من البشر فحياتنا ليست كلها مليئة بالناس وانما مليئة بالأشياء . . أشياء تتعلق بالأشخاص : الورق والقلم والشارع . . وعالم الرواية الجديدة مليء بالأشياء ، انه تشييء للعالم ، وكان الكاتب قد تحول الى إحدى فتيات الجورجون ، فكل ما يراه يتحول الى حجر له دلالة انسانية ولكنه ليس انساني . . واعتقد أن دهو ويلز لم يكن ساخرا عندما قال أنه يستطيع اصلاح المجتمع عن طريق الأحذية ، فجلبوها من الأغنام الاسترالية ،



سبقت ناتالي ساروت كل كتاب « الرواية الجديدة » الشبان - روب - جرييه وبوتور وبانجي وكلود سيمون - بأنها حاولت كتابة سلسلة من المشاهد وصفتها هي شخصيا بأنها « محاولة لكتابة رواية » واستبعدت من هذه المشاهد كل معالم التشخيص المؤلف في روايات القرن ١٩ وخصوصا عند بلزاك وفلوبير ودوستويفسكي . . وكان سارتر أسبق النقاد الى وصف هذه المحاولة بأنها « لا روائية » . . ففي المقدمة التي كتبها لاحدى روايات ساروت قال عنها أنها « رائدة الرواية اللا روائية » . . ولكن من المؤكد أن روب - جرييه هو أعمق كتاب هذا الاتجاه ، وقد شرح في مجموعة مقالات رأيه الشخصي في « الرواية الجديدة » كما أن له تجارب سينمائية تؤكد هذا الرأي . ان روب - جرييه في رواية مثل « العراف » أو « الغيرة » أو في سيناريو مثل « العام الماضي في مارينباد » يقف في مواجهة بلزاك من جميع النواحي . فبلزاك يعرف كل شيء من « الجزمة » الى « شارب » البطل ، ولا بد أن يكون بطلا . . والجزمة لها دلالة جمالية ولكن دلالتها طبقية . . وبلزاك يصف شخصياته وصفا دقيقا ويحرص على أن يكون لها أسماء لأن الأسماء ضرورية في المجتمع البورجوازي . . هذه الشخصيات مرسومة بنفس العناية التي رسم بها تولستوى الحيوانات التي جاءت في « الحرب والسلام » . . ويعرف بلزاك كل شيء عن أبطاله كأنه أحد الآلهة . . وهذا طبيعي بالنسبة للأدب والفن في القرن ١٩ أي في ظل نيوتن الذي بدأ الرياضيات والطبيعة يقوانين صارمة لدرجة أن الله وصف بأنه « المهندس الكبير الذي يعرف كل شيء بالتحديد ومقدما » .

ومن المؤلف في تاريخ الفكر الانساني أن نجد في عصر من العصور علما

منجزاته وآماله .. وهذا يبين أن المؤلف لا يمكن أن يعرف شيئا مؤكدا عن أبطاله لأنه لا يعرف شيئا مؤكدا عن نفسه .. أن في فيلم «العام الماضي في مارينباد» بطل وبطلة ، إذا صح أنهما بطلان ، لا يعرف أحدهما الآخر وإنما يخیل للرجل أنه يعرف المرأة ، ونحن لانعرف من هما بالتحديد ولكننا مسلمون بأننا أمام شخصيات ليس من الضروري أن تكون مكتملة أو محددة . وليس في الفيلم « حدوتة » أى حدث يقع ثم يتطور ويتعد وأخيرا ينحل .. لأن هذا الإطار غير واقعي فلا يوجد في الواقع مقدمات وعقد وحلول وبهذا الترتيب المنطقي وإنما هي طبيعة العقل الانساني الذى يمشى على قواعد فيفرضها على الواقع . ان العقل الانساني كالعنكبوت يفرز قيوده وقواعده ويجعل هذه القيود والقواعد معطيات تمشي عليها الحياة اليومية . ومجرد التشكيك

فى هذه القوالب يجعلنا نتشكك مرة أخرى فى كل ماهر ثابت ويقتنى فى التاريخ لأن التاريخ قد كتب بصورة منطقية أى أن العقل فرض عليه قواعد التى لا وجود لها فى الواقع فأدخلها فى مجال الخيال المريح وأبعدها عن الواقع ، فهى صور منطقية ولكنها واقعية .

بعد هذا لا أستبعد أننا نفيد من تجارب الآخرين ولا أستبعد أننا نتأثر بهم حسب معطياتنا .. وقد رأينا توفيق الحكيم يجرب قلمه فى مسرح اللا معقول بيا طالع الشجرة وهى المسرحية الوحيدة التى لها دلالة وكل ماعدا ذلك من أعماله ليس الا تفسيراً وتكراراً لتمرده على وحدة الزمان والمكان من أجل القضاء على وحدة المسرح .. ومحاولة « السرواية » ليست جديدة فالذى يقرأ « طبول من الصفيح » التى

كتبها جستر جراس يجد أن فصولاً بأكملها ذات شكل مسرحى ومثلث الصفحات لها شكل روائى .

لا مانع اذن من اختيار الاطارات التى تعجبنا مادام المضمون مفهوماً ، فالفن ليس مضمونا ولكنه فى الدرجة الأولى شكلا . لا أستبعد والأمر كذلك أن تنتقل هذه المحاولة الى أدبنا . ان كل مدارس الأدب مرحلية ، فكل مدرسة تعبر عن واقع وكل واقع متغير ومعنى ذلك أن المدارس لابد وأن تتغير .. وكما اختلفت الرومانسية والواقعية والطبيعية والسوريالية سوف تختلف « الرواية الجديدة » الا اذا كان لها ما يبررها من واقع الفن أو الفكر الانساني المعاصر .

أنيس منصور

جمال العشري



القديم وتنوير فى ارتياد آفاق أرحب وأوسع مدى .

على أنه اذ كان الفكر هو صانع الأدب والفن على اعتبار أن كل عمل فنى أو أدبى لابد وأن يصدر عن خلفية فكرية عريضة تغلغ عليه ما له من معنى ، فإن ما قلناه عن الفكر يقال مثله على الأدب والفن ، وعلى « الرواية الجديدة » باعتبارها شكلا جديدا من أشكال النشر . فالرواية الجديدة كما نجدها عند كل من روبرت - جرييه وروبير بانجيه وميشيل بوتور وناقالي ساروت ، على الرغم من الفروق الفردية بين كل من هؤلاء ، إنما هى فى صميمها استجابة أدبية واعية للوضع الراهن الذى يمر به انسان الحضارة الغربية ، وضع القهر والحصر والاحساس باللاجدوى ، فانسان هذه الحضارة غريب ضائع فقد ايمانه بكل شئ وعيشا يحاول أن يجد لحياته غاية أو معنى ، فكل شئ من حوله عقيم ، وكل شئ من حوله قعى وزرى . انه انسان فى حالة انقسام لا أقول انقساماً نفسياً ولا انقساماً ذهنياً وإنما هو انقسام حضارى ، فهو يضحك بلا فرح ويبكى بلا حزن ويتألم بلا وجع واذا تكلم لم يقل

شيئا .. وهو يعلم فى الوقت نفسه أن علاجه ليس فى يد الطبيب ولا الحكيم ولا الواعظ وإنما هو فى يد الأديب أو الفنان .. فهو « حالة » هذه « الحالة » لا ينبغى أن توضع موضع « تفكير » ولكن يجب أن توضع موضع « تعبير » ومن هنا كانت الاستجابات الأدبية والفنية لهذه « الحالة » الحضارية .. الموسيقى الالكترونية ، الفن السورىالى، أغاني الخنافس ، مسرح العبت أو اللا معقول وأخيرا الموجة الجديدة فى السينما ، والرواية الجديدة فى الأدب .

وتفسير ذلك حضارياً ، لا فلسفياً ولا سيكولوجياً ، أن انسان الحضارة الغربية عندما أحس بعجزه عن أن يحيل الفن الى واقع لم يجد بدا من إحالة الواقع الى فن ، ولما كان قد سئم الفكر والتفكير وكل ما من شأنه أن يحيل ذاته الى موضوع ، اضطر أسفا أو غير أسف أن ينبذ المنطق والنظام والمعقولة ليلتقى بالاشياء لقاء حيا مباشرا وكأنه يستنشق صباح الخلق الأول بعد أن ودع فجر الحضارة الأخير .

ولكن اذا كان « التعبير » هو البديل الحضارى « للتفكير » فعلى أى نحو وبأى شكل يجرى هذا التعبير ؟

لعل أهم ما يميز الفكر الغربى بعامة والفكر الفرنسى بنوع خاص ، هو أنه فكر ينطوى فى صميمه على « قوة السلب » ان صح هذا التعبير ، أعنى أنه فكر رافض باستمرار ، فكر يستطيع أن يقول « لا » فى الوقت المناسب بحيث يكون لقوله « لا » هذه من القوة ما لا تجده فى ألف قولة « نعم » وأمامك الفكر الفرنسى من أيام «بسكال» مارا «بديكارت» و «فولتير» و«بوجسون» حتى نصل به الى سادوق سيد الرافضين . فكل مرحلة برفضها للمرحلة التى قبلها إنما تساعد على تنمية الفكر عموما واستثماره فى الكشف عن الجديد ، وما يترتب على هذا الجديد من تحرير وتنوير .. تحرير من قيود

هذا هو السؤال الذي كانت «الرواية الجديدة» في الأدب ، مثل غيرها من الفنون « الجديدة » هي الإجابة المباشرة عليه ! فالرواية الجديدة يعكس غيرها من أشكال الرواية الأخرى التي حاولت أن تعبر عن أزمة الإنسان الغربي فود خروجه من الحرب الصليبية الثانية ، كانت أروعها تعبيرا عن هذه الأزمة لأنها كانت أكثرها اتساقا مع المضمون وأشدّها تجانسا مع أزمة هذا الإنسان . فالرواية القديمة سواء عند بروسست وجويس وفرجينيا وولف ممن كتبوا قصة تيار الوعي ، أو عند أراجون وبريتون وبول ايلوار ممن كتبوا شعور اللاوعي ، أو عند كافكا وكامي وسارتر ممن كتبوا الرواية الوجودية ، هؤلاء جميعا حاولوا أن يعبروا عن أزمة الإنسان الجديد ، عن تفككه وتصدعه ، وقهره وانحصاره ، وفقدانه اليقين في كل شيء ، وانتظاره لشيء لن يقع أبدا . ولكنهم عبروا عن هذه الأزمة الجديدة بطريقة كلاسيكية نموذجية ، صاغوها في قالب الأدب التقليدي فجاء شكل هذا الأدب غير متجانس مع فحواه ، فهم قد شعروا بالأزمة الجديدة ولكنهم عبروا عنها بطريقة قديمة فكانوا غير صادقين ولا حقيقيين ، وكان لابد من ظهور كتاب غيرهم يثورون على هذا الشكل القديم ويأتون بشكل آخر جديد يتجانس في التعبير مع ما يشعرون به وبذلك يعبرون عن الاحساس الجديد بطريقة أخرى جديدة فيكونون صادقين وحقيقيين في وقت واحد .

وهكذا نجد أن « الرواية الجديدة » تلتخص في أنها ثورة .. ثورة لم تقف عند حدود المضمون كما فعل كتاب الرواية السيكلوجية أو الرواية الوجودية ، ولكنها تعدت المضمون لتتناول الشكل أيضا فكانت ثورة في الشكل والمضمون جميعا .

ومن هنا كان اتفاق كتاب « الرواية الجديدة » على ضرورة صنع قوالب فنية جديدة تعبر عن أزمة الإنسان المعاصر ، وعن ضرورة التعبير عن الواقع بما هو ضد الواقع ، وعن الإنسان بما هو غير انساني ، وعن الحياة بما هو على النقيض من الحياة . وهذا ما نجده بشكل صارخ في روايات « شخص ما » لروبير بانجيه ، و « الأساتييك » لروپ - جرييه ، و « الدوائر » لنانالي ساروت . فكتاب هذه الروايات الثلاث خلقوا أجواء غريبة وغير مألوفة ، وعوالم غير عادية .. غير عادية على الإطلاق . فالعلاقات المنطقية بين الأشياء تحطمت ، والأوضاع المألوفة بين الأشخاص انقلبت ، والمكان

انعدم لأنه لا تحت ولا فوق هناك ، والزمن تلاشى لأنه لم يعد هناك قبل وبعد ، واللغة تحولت الى إشارة والحركة الى صمت .

ولم يقتصر هذا على الوسيلة المؤدية الى الغاية أو الأسلوب الموصل الى الهدف ، أعنى لم يقتصر الأمر على اعتبار هذه الأشياء جميعا من قبيل «التكنيك» لأن الوسائل نفسها تحولت الى غايات والأساليب أصبحت في ذاتها هي الأهداف . فالكلمة قد تقصد لذاتها .. لما فيها من موسيقى أو رشاقة أو رنين ، والصفحة قد تلون ولا أقول تكتب بالكلمات ، فقد توضح كلمات قليلة وبطريقة غير منتظمة في الصفحة الواحدة ، لأنه اذا كانت الكلمات قد جاءت لتعبر عن بطل ضائع في حضارة ضائعة فلم لا تكون الكلمات ضائعة هي الأخرى ؟

وهكذا نرى أن خلق هذه الأساليب الجديدة في « التعبير » الخالية من طابع « التفكير » وما يستتبعه التفكير من منطق أو نظام أو معقولة إنما هو مقصود في ذاته لكي يؤدي في النهاية الى خلق عمل فني متكامل يقوم على أسس من نوع جديد ، ويؤدي الى متعة فنية هي الأخرى من نوع جديد !

ولا يفهم من هذا أن « الرواية الجديدة » ، اذ تنبذ الشكل التقليدي القديم تنبذ معه المضامين الانسانية التي كان يحتويها هذا الشكل ، وما تحتويه هذه المضامين من قيم ومبادئ وأخلاق ، فكتاب الرواية الجديدة في تأثيرهم بالمنهج الفنونولوجي الذي وضعه هوسرل ، منهج الوصف والبحث للظاهرة ، وفي نبذهم في الوقت نفسه لأساليب الرواية التقليدية من وصف سيكلولوجي أو ثيولوجي أو وجودي للأشخاص أو الأشياء أو الأحداث ، إنما يشيدون عالما جديدا وإن كانت لبناته هي لبنات العالم القديم ، فالجديد هنا هو في وضع هذه اللبنات وفي إقامة العلاقات بينها ، فالشخصيات موجودة في الرواية الجديدة ولكنها موضوعية في ظروف لا يشرحها الكاتب ولا يفسرها ، والأشياء قائمة ولكن الكاتب لا يكشف لنا عن الطريقة التي قامت بها ، والأحداث تقع دون أن نعرف لماذا أو كيف وقعت !

وعلى ذلك فالقيم والمبادئ والأخلاق كلها موجودة في الرواية الجديدة ولكنها موجودة بشكل جديد .. بشكل خفي أو غير مرئي لأن كتاب الرواية الجديدة يمتنعون تماما عن إصدار الأحكام !

وقد يخيل للقارئ أنه أن يستطيع بحال من الأحوال أن يفهم هذا كله .. أن يحل هذه الألغاز أو يفسر هذه الأحاجي أو أن يعيش لحظة واحدة في صفحة من صفحات الرواية الجديدة ، ولكن توهمه سرعان ما يتبدد عندما يعلم أن الكاتب الممتاز من كتاب الرواية الجديدة هو من يجعله يالف هذه العوالم الجديدة ويعيش فيها كما لو كان يعرفها من زمان ، لأن براعته لا تتمثل في قدرته على الإيهام أو الاقتناع بل في قدرته على إثارة الإدراك ، ومن هنا اعتماد كتاب الرواية الجديدة على المدرك الحسي لدى القارئ .. على ما في الكلمة من موسيقى ، وما في العبارة من إيقاع ، وما في الصورة من إيماء ، بل وعلى ما في الصفحة من تشكيل .. ومن هنا كانت العلاقة بين كتابة الرواية الجديدة وكتابة السيناريو كما عند روب - جرييه ، وبينها وبين كتابة الشعر الجديد كما عند روبر بانجيه ، ومن هنا أيضا كانت صعوبة بل استحالة ترجمة هذه الأعمال الى لغتنا العربية بل الى أية لغة أخرى غير لغاتها الأصلية .

المهم أن هذه كلها معايير نقدية في أيدي الناقد والقارئ على السواء ، بعكس ما يظن البعض من أن الرواية الجديدة شيء لا تحكمه قواعد ولا أصول ، وبالتالي لا يمكن تمييز الجيد فيه من الرديء ، وبالتالي أيضا يستطيع أي عابث أو مهرج أن يكتب كما يكتب كتاب الرواية الجديدة !

وليس أدل على جدية الرواية الجديدة من انتشارها في هذا المدى القصير وغزو كتابها لدور النشر واستديوهات السينما بل وللجوائز المالية الجذيرة بالاعتبار . ان الواقع كما يراه كتاب الرواية الجديدة أعقد وأعمق وأثري بالمشاعر الجديدة من الروايات التي يمنحها الإطار التقليدي ، ذلك الإطار الذي انحصر فيه بلزاك وفلوبير وبروست وسيلين وغيرهم من كتاب الرواية الفرنسية ، لذلك فإن الروائيين الجدد يسعون بالطول والعرض والعمق لخلق أشكال متغيرة تعبر عن أحاسيسهم المتغيرة ، تلك الأحاسيس الجديدة التي عجزت الأشكال التقليدية عن احتوائها واحتوتها الأشكال الجديدة .. غير أن جديد النصف الثاني من القرن العشرين هو الذي سيلقي به كتاب المستقبل جانبا ليسمحوا لأحاسيساتهم الجديدة ورؤاهم الجديدة أن تخرج الى الوجود خلال الأشكال الجديدة .

ان الرواية تجدد نفسها ، وهي تبحث
بالحاح واحتياج حقيقيين عن « التقاليد »
الجديدة .. فلا تقفوا في طريقها
ودعوها تخرج الى الوجود .. لتحيا
وتعيش .

والسؤال الآن هو هذا .. هل
نستورد « الرواية الجديدة » شتلة
خضراء نزرعها في أرض الواقع العربى
ليحذو حذوها كتابنا المعاصرون !

فى رأى أن « الرواية الجديدة »
نبات أجنبى خالص ، وأن اقتلاعه من

أرضه نباتا أخضر لزراعته فى واقعنا
العربى المغاير ، إنما هو « تهجين »
لا ينفع وقد يضر ، وإنما الذى ينفع
هو استيرادها « ثمارا » ناضجة ..
نتذوقها ونهضمها لا على سبيل الاستهلاك
وانفاق العملة الصعبة ، ولكن على
سبيل التمثل والاستيعاب والافادة منها
فى التعبير عن ذاتنا الاصيلية برواياتنا
الخاصة دون أن ننزل فى الوقت نفسه
عن التيارات الابداعية فى العالم كله .

جلال العشرى

رشار رشدى

والفنون الحديثة عموما هي فنون
ايحائية أكثر منها فنون تقريرية ..
ومتلقى الفنون الحديثة يواجه صعوبات
لم يلتق بها متلقى الفنون القديمة ،
وذلك أن على الأول أن يكون متحصنا
بتربية ذوقية وفنية عالية ومتمتعا بحس
رهف سليم ومدربا تدريبيا ثقافيا
مرتفعا بينا المتلقى الغير مشع لا يمكنه
أن يستقبل اشعاعات العمل الفنى
الحديث .

والنقد فى هذا كله يلعب دورا
خطيرا لا اعتقد أنه يقوم به حتى
الآن .

أما أن يجرب كتابنا الكتابة بالطريقة
الجديدة فأمر قد حدث بالفعل منذ رواية
« اللص والكلاب » لنجيب محفوظ
وحتى « ثرثرة فوق النيل » لنجيب
محفوظ أيضا ، وأيضا « ثقبوب فى
الشوب الأسود » لاحسان عبد القدوس
فهي روايات تسير فى خط « الرواية
الجديدة » بل وتنبع منه .. ويخطئ
من يقول ان « الرواية الجديدة » أو
الفنون الحديثة عامة هي نتاج مناخ
حضارى معين أو ظروف اجتماعية خاصة
.. فالفنان ، فى كل مكان وزمان تنبع
رؤيته من خلال العالم كله وليس من
داخل عالمه المنفرد .

وجاهل من يقول ان « الرواية
الجديدة » أو الفنون الحديثة عامة غير
مفهومة .. ففهمها متوقف على مدى
ثقافة الانسان وتكوينه .

د. رشار رشدى

« التمنطق » ، وبعيدة أيضا عن
« التعقل » . فالعلم والجنون والهدوء
والاضطراب والطيبة والشر والنجاح
والفشل .. كلها أشياء موجودة وكلها
صفات يتصف بها كل انسان ولا ينفرد
بواحدة دون الأخرى .

والفنانون الجدد يلقون الضوء على
الحقيقة الكلية وليس كما فعل ديكنز
عندما كان يختار جانباً واحداً من
الشخصية .

والاختلاف بين الرواية التقليدية
والرواية الجديدة هو فى الواقع اختلاف
فنى وليس اختلافا اجتماعيا .. فالعصر
الحديث يتميز بأنه أصبح لا يؤمن
بالتطور (نظرية دارون) بعكس القرن
التاسع عشر الذى كان غارقا فيه ..
فقد جاء فرويد بتحليله النفسى وجاء
اينشتين بنظرية النسبية ليصبا كل
اهتمامهما على الانسان الفرد وعلى الكون
الذى انعدم فيه المنطق والعقل وتحكمه
.. وما هو يونسكو يؤكد أن العلم
أثبت امكان وجود قيام فرصة الصدفة
وتكرارها بلا قوانين ولا نظم . كما
أثبت أن ١ + ١ ليسا بالضرورة
يساويان ٢ .

ومن هنا أصبح التجريد وراء كل
الفنون الحديثة ، ففى الموسيقى نجد
ان سيمفونيات سترافسكى تبدو لاول
وهلة « دربكة صوتية » بينما هي فى
الحقيقة تحمل رؤى رهيبية تعبر عن العصر
الحديث ومآسيه .



الرواية الجديدة هي محاولة أخرى
للخروج من القيود الشكلية القديمة
سبقتها محاولات مستمرة فى الشعر
والمسرح والموسيقى والفنون التشكيلية .

هذه المحاولات جميعها تدور حول
التسكين مع التركيز على الأسلوب
الانطباعى الذاتى الذى بدأه جويس
و بروست و سارتر .

والرواية الجديدة تقترب اقترابا
شديدا من المسرح الذى أفادت منه فى
التخلص من أسلوب السرد والانتقال
الى الأسلوب التعبيري للكشف عن
اللحظات اللا شعورية . هذا الأسلوب
الجديد ليس نتيجة لظروف اجتماعية
خاصة ولكنه نتيجة لرؤى فنية أدركت
أن الحياة لم يعد يغلب عليها المنطق
ولم تعد تنصف بالمعقولية كما كان
يحدث فى القرن التاسع عشر وما قبله .

لقد تغيرت رؤية الانسان للكون
وأصبح ينظر اليه نظرة كلية شاملة
بعيدة عن « التجزئ » ، بعيدة عن

سعد الدين وهبه

واذا تأثرنا باتجاهاتهم ، والمثال هنا هو الرواية الجديدة ، فإن تأثرنا عبادة مايكون تأثرا بالشكل دون المضمون .. فلكي يكون عملنا صادقا لابد وأن يكون مضمونه مصريا أو عربيا . أن التأثر بطريقة تشيكوف أو بريخت أو غيرها ، في المسرح ، لا تعني أكثر من التأثر الشكلي الذي من حق أى كاتب في أى مكان أن ينهل منه .. هذا التأثر شبيه بالعزف على آلة عزف عليها عازف آخر من قبل ولكن اللحن في الحالتين مختلف وخاص .

على أنى أحب أن أقول أن أعمال كتابنا الأخيرة لا تدخل في نطاق التأثر، وهو عمل مشروع ، لأنها لا تعدو أن تكون تقليدا مباشرا .. وأحب أن أقول أيضا أنها كانت « موجة تقليد » وانتهت أو سوف تنتهى قريبا .

أما الموجة الحقيقية ، موجة « الرواية الجديدة » في فرنسا ، فاني كقارئ أتلقى أعمالها بسعادة كبيرة .. كبيرة جدا .. وباحساس غريب بالتعاطف !

سعد الدين وهبه

المسرح والرواية والسينما والفنون التشكيلية والموسيقى .. ووجه الغرابة، في حالة الرواية الجديدة ، هو تأخرها عن هذه الفنون جميعا ، فالمفروض أن الرواية هي أسرع الوسائط عكسا لاتجاه الكاتب .. فالمسرح ، مثلا ، يحتاج الى مخرج وممثلين وكذلك السينما ، أما الرواية فهي كاللحن الذي يعزفه صاحبه .. هذه الظاهرة ، ظاهرة تأخر الرواية تؤكد أننى لا أستطيع القول بأنها أصبحت مدرسة أو اتجاها يمكن مناقشته على أسس علمية وفكرية !

واذا نظرنا الى « الرواية الجديدة » من وجهة نظرنا ككتاب نعيش نفس العصر فاننا لا نستطيع أن ننزع أعمالها عن بيئتها ومجتمعها ، فكتابها يصدر عن مكونات حضارية وثقافية ويعيشون في صراعات لا نحس بها لأنها بعيدة عنا كل البعد .. وعلى هذا فان اتجاهاتنا ، حتى الجديدة والمتطورة ، لا يمكن أن تسير في ركب اتجاهاتهم .. فالأعمال الفنية لا تولد « لقيمة » ولكنها بنت المجتمع وظروف هذا المجتمع .



لم أطلع على أعمال كثيرة لكبار كتاب « الرواية الجديدة » في فرنسا ، ولكنى أعتقد أن الرواية الجديدة لم تستقر بعد حتى داخل فرنسا نفسها .. فهي لازالت تسمية تضم محاولات فردية لا أستطيع أن أحمل الادب الفرنسى نتائجها ..

وعلى هذا يمكن مناقشة كل عمل بالنسبة لكاتبه دون ربط هذه الأعمال جميعا باتجاه واحد .

أما اذا نظرنا الى « الرواية الجديدة » من الخارج على أنها اتجاه ، فهو اتجاه عام بالنسبة لأوجه الفنون المختلفة :

عبد الفتاح الديري

عن الانجليزية كتاب جورفيتش عن « مجال الوعي » .

ولما كان المؤيدون لهذا الاتجاه قد اعتمدوا اعتمادا قويا على فكرة الخيال واستمدوا المعانى من منطقية خيال متعدد الأوجه والنوافذ ففن طان الكثيرون أنهم يمثلون اتجاها نسبيا أو أنهم يقيمون أعمالهم على اللاشعور، واعتقد بعض الباحثين أن الاتجاه المعنوى الجديد في الرواية ينطوى تحت ألوية المعارف والعلوم التى يهتم بمقدماتها كعلم النفس وعلم الاجتماع أو علم الجبال . والحقيقة هي أن هذا الاتجاه يستفيد من كل علم دون أن يخضع الا لشيء واحد وهو موازين الادب الخالص أو نظرية المقاييس الأدبية البحتة . أي أن الادب المعنوى يتجاوز باستمرار كل المعارف والعلوم من أجل تحقيق الادب في حد ذاته أو تحقيق الأسس الأدبية للادب .

ذلك أن الادب المعنوى يقرر استغلال

وقد لعب هذا الاتجاه دورا كبيرا في تأييد الرواية الجديدة . وشاركت أنا شخصيا في هذا الاتجاه منذ سنة ١٩٤٩ بسلسلة مقالات في مجلة « الثقافة » القديمة في فترة اشراف الدكتور زكى نجيب محمود عن المعنى الأدبى وعن الادب معناه ومبناه وعن أبعاد الشعر .. ولكن ظهور هذا الاتجاه تحقق في فرنسا بصورة قوية ابتداء من سنة ١٩٥٢ وصار يمثل أول الأمر « أدباء النظرة » الذين أطلق عليهم بعد ذلك اسم « الرواية الجديدة » ، وصار اسم ميشيل بيتور من أبرزهم الى جانب ناتالى سساروت والان روب جرييه وكلود سيمون وكلود مورياك . ومما يذكر أن ميشيل بيتور من مواليد سنة ١٩٢٦ بفرنسا وقام بتدريس اللغة الفرنسية بمصر لطلبة مدرسة المنيا الثانوية طيلة سنة ١٩٥٠ - ١٩٥١ وأعطى تفسيراً للفن المصري القديم على أساس من نظرية في المكان (عبقريّة المكان - باريس سنة ١٩٥٨) وترجم



يمثل النقد المعنوى في الغرب ثلاثة نقاد مشهورين هم : ميشيل بيتور وجودج بوليه وبيير ريشار . ويطلق على الادب المعنوى في اللغة الفرنسية اسم « الادب التسمياتك » نسبة الى تيم الفرنسية وتيما اليونانية بمعنى الموضوع أو المضمون أو المادة المعنوية أو الفكرة المعروضة .

الباب في مقصورة القطار كما يقفل على المرء وعيه وضميره وفكره . وتتوالى الأحداث على شكل تأملات حوارية مستمرة .

ويدور بخلد جينذاك أن يطلق زوجته من أجل الاقتران بعشيقته في روما . انه يتردد على روما بحكم عمله في الدرجة الأولى أحيانا وأحيانا أخرى في الدرجة الثالثة كما هو الحال الآن بحكم شوقه الى عشيقته سيسيل الموظفة بسفارة فرنسا في روما ، وكان هو مديرا لمكتب الآلات الكاتبة في باريس . وكثيرا ما حرضها على أن تترك عملها في روما لتأتي الى باريس ويتزوجها . وتبين أن حبه لها انما هو تكرار لتجربة حبه لهزييت زوجته الحالية وأم أولاده حين قضى معها شهر العسل في روما . فكانه يتحسس مواضع التجربة الأولى ويستعذب موضوعها في شخص سيسيل التي يعيش معها طليقا في أجواء روما .

والخطأ كل الخطأ في تصور هذه الأحداث كأنها أدب ذاتي أو تفسير نفسي . اذ لا يوجد شيء ينتهي الى ما يسبغه اللا شعور أو التصور الذاتي المحض على الوقائع . وكل الأحداث تنساب بين قضبان وعي متطلع الى الوجود في صورة ظاهرة معروفة بغير أدنى تعقيد نفسي .

عبد الفتاح الديدي

الابداع الفني فيها (انظر رواية « قصة تجيية » سنة ١٩٦١ ص ٢٦٥ لميشيل بيتور) على ذهنية شديدة وعلى التجاوب مع حساسية العصر في نظرية الأدب ولا تتنكر لايحاءات الواقعية المعاصرة .

ولا شك في أن بيتور هو أوضح نموذج للنقد المعنوي وللرواية الجديدة على السواء . ومن المؤكد أن الرواية الجديدة قد انطلقت مع جيد في روايته « المزيفون » سنة ١٩٢٥ ومع لوى فردينان سيلين سنة ١٩٣٢ في روايته « رحلة في آخر الليل » ، وجاء بيتور فكان النموذج الواضح المحدد الأقرب الى الكمال .

بل واستطاع بيتور أن يستفيد من تجربة بروست وأن يتغذى من رافدي الوجودية والظاهرية . وعندما أظهر روايته « التبديل » سنة ١٩٥٧ أحدث تأثيرا قويا على الأجواء الأدبية بحيث ظهر له مقلدون وتلاميذ ومشايخون .

وليت المجال كان كافيا هنا لتحليل هذه الرواية « التبديل » . واكتفى بأن أشير الى أنها رواية بطلها رجل اسمه ليون ويلمون وتجري وقائعها أثناء جلوسه لمدة اثنين وعشرين ساعة بالدرجة الثالثة في قطار باريس - روما . وتدور أحداث الرواية خلال ذكريات وحوار مستمر يعقده ليون ويلمون بينه وبين نفسه مخاطبا روحه في صيغة « أتم » ، فقد أقفل دونه

العمل الفني عن أي مؤثرات نفسية أو اجتماعية بحكم خضوع هذا العمل الفني لمقاييسه الخاصة به . ولا يعرف الأدب المعنوي قضية الفن للفن أو الفن للمجتمع لأنه لا يكتشف مقسدا بل يكشف مؤخرا . وتستطيع الرواية التقليدية أن تشيع بين سطورها مفهوما كاملا سلفا أو أن تقوم بتفسير موضوع متقن مدروس ، وكان استدلال يعنى ازالة الستار عن تفسير أعطاه مقدما لشخصية جوليان سوريل عندما ألف « الأحمر والأسود » ، وكذلك الأمر في مدام بوفاري من تأليف فلوير حين استطاع أن يبرز في هذه الرواية مفهومه الخاص عن شخصية (اما) ، أي أن الرواية التقليدية شيء معد سلفا على صورة تفسير .

أما الرواية الجديدة فلا تقبل أي تفسير سابق . انما تتحقق الرواية الجديدة باستكشاف دلالاتها المعبرة . فالرواية الجديدة حقيقة لم تفك رموزها بعد . وأي تفسير نفسي للدلالات هو تفسير خاطيء لأن العمل نفسه يحتوي على عناصره ومقوماته ويخضع لمقاييسه في حد ذاته بقدر الأصالة التي يحملها ، كذلك لا يسهل العثور عادة على تفسير جاهز أو على دراسة مستوفاة في الرواية الجديدة . ولكنها تستحيل شيئا فشيئا الى موضوع للفهم والمعرفة . اذ تعتمد الرواية الجديدة برغم استنادها في فنها الى حركية الخيال والى تعددية أوجه

عبد القادر القسط

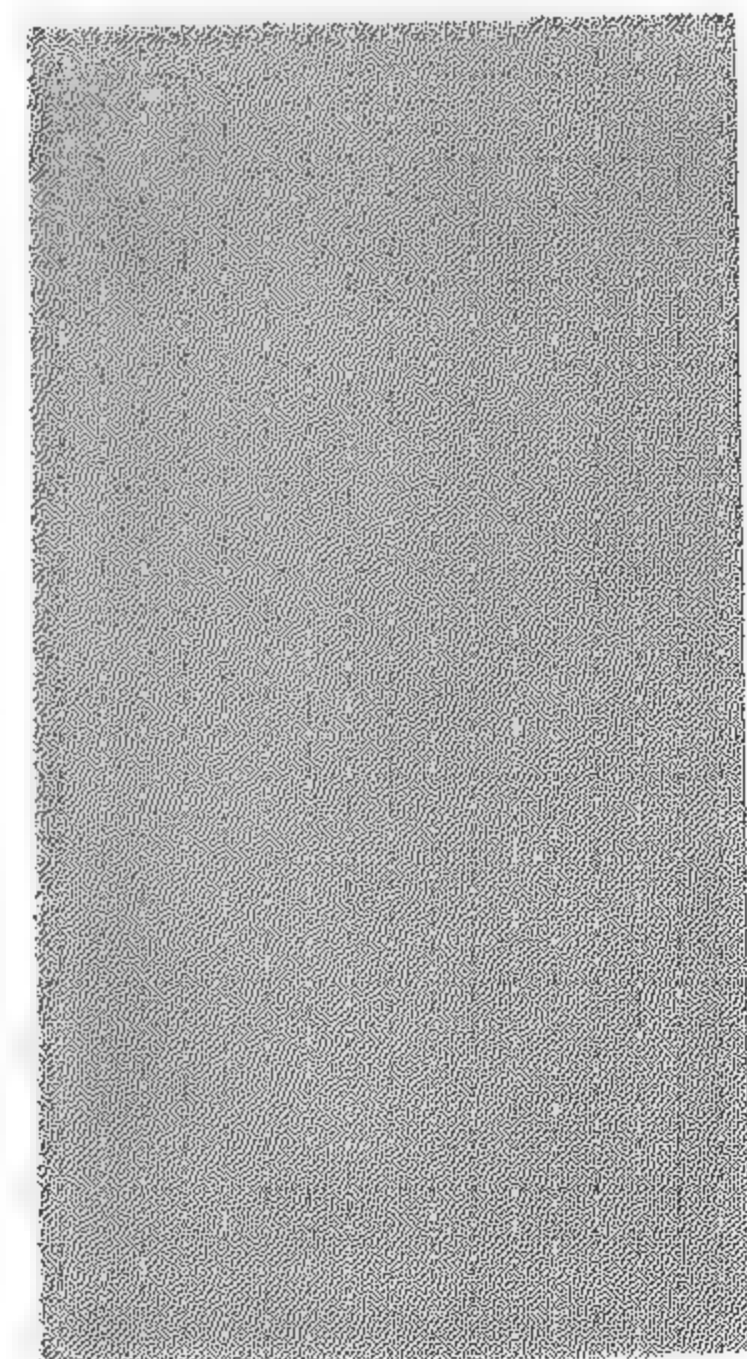
الموجات ، بينما لا تصلح في بيئة أخرى ، لذلك نجد أن عنصر الصدق على الأقل ، قد توافر في أعمال أدباء وفناني البيئة الأصلية أكثر مما يتوافر في أعمال أدباء وفناني البيئات المقلدة .

على أن الصدق وحده ليس المقياس الحقيقي للفن ، فالطفل حين يلهو ويعبث يأتي بأشياء يمكن ادخالها في نطاق الفن لأنها صادقة ، هذا اذا كان الصدق هو الفن ، وان كان الصدق هو حقا أساس الفن .

وفي رأينا أن كل الاتجاهات الحديثة سواء في الفنون التشكيلية أو في المسرح أو في الرواية . هي شيء من لهو وعبث الأطفال أو هي « تسالي » يمارسها أناس لا يجدون عملا جادا

في رأيي أن الرواية الجديدة ، شأنها شأن مسرح اللا معقول ، بدعة قوامها الرغبة في التجديد وحده دون الاهتمام بأي شيء آخر . هذه البدع ، التي كثرت في الربع قرن الأخير ، تتحول الى عدوى تنتقل بين شباب الجيل الواحد الذي يعيش في ظروف مناخية واحدة ثم بين الذين يعيشون في ظروف حضارية واحدة .

وهكذا نجد أن معظم الاتجاهات الأدبية والفنية الحديثة قد سرت بالفعل بين جميع الأدباء والفنانين في جميع أنحاء العالم ، ولكن هذه الموجات العارمة قد تصلح في بيئة بعينها غالبا ما تكون هي البيئة التي هبت فيها الرياح والعواصف المسببة في فورة هذه



بهذه المفاهيم وتلك الرؤى ، بينما
تتصف نحن بالهدوء والسكينة والبساطة،
ولم نمر يمثل ظروفهم ، فكيف اذن
نعبر عما لا نحس به !

د. عبد القادر القط

يقومون به أو هي « لغات » يجذب
بها الفاضلون أقطار الجماهير والنقاد
الذين لا يلتفتون اليهم .

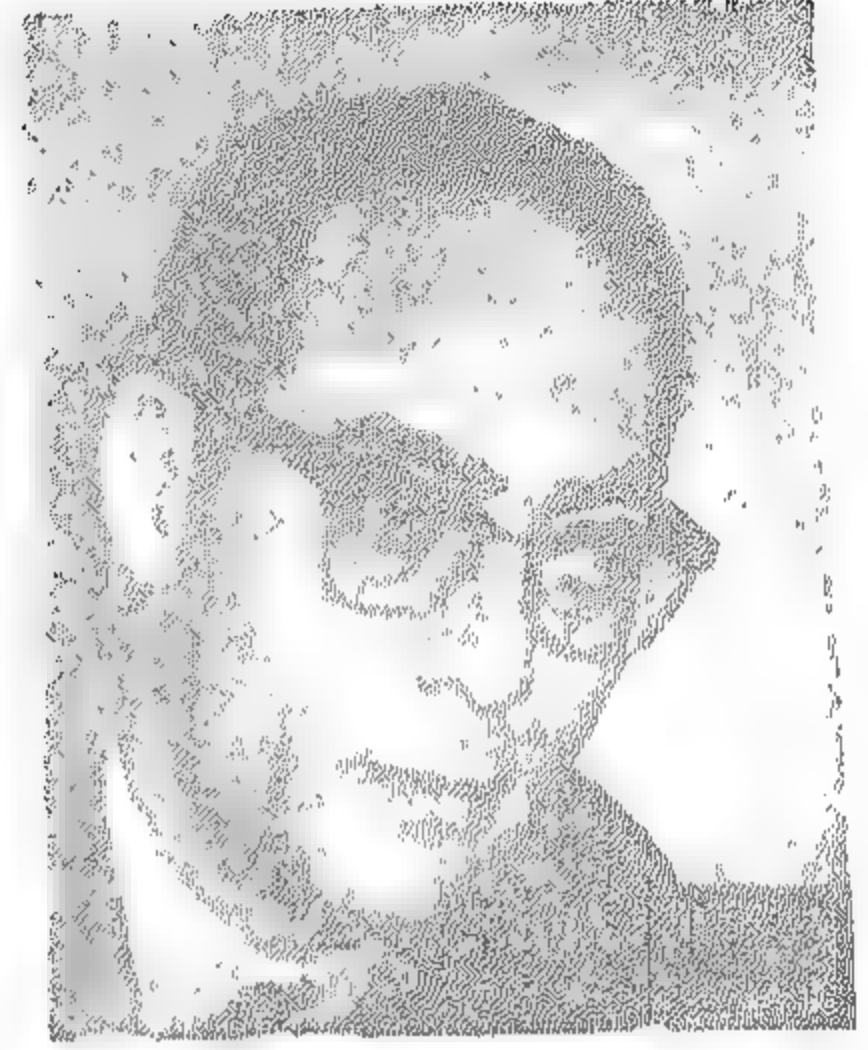
ولا أعتقد أن هذه الموجات يمكن أن
تنتقل إلينا انتقالا حقيقيا ، لأن مبدعها
أناس عانوا مرارة الحروب وخرجوا منها

لويس عوض

اهتم الفنان بالبحث داخل نفسه
بعد أن كان يبحث خارجها ، أى أنه
انتقل من الموضوعية إلى الذاتية في فهم
الكون ، تجلت هذه الثورة في روايات
بروست وجويس وفرجينيا وولف .
ويكفي أن نذكر أن جيمس جويس كتب
« أوليس » من مليون كلمة ليصير
ما يجرى في قلوب وعقول ثلاث أو
أربع شخصيات خلال ٢٤ ساعة .
ومن هنا نشأت مدرسة تيار الوعي
(بروست ، جويس) وتيار اللا وعي
أو السيرىالية (بريتون) . وبعد
الحرب العالمية الثانية ظهرت الرواية
الجديد كرد فعل قوى لها لتقول
للناس ليس المهم هو استقبال الناس
للعالم الخارجى ولكن العالم الخارجى هو
المهم ، والإنسان فيه مجرد اكسسوار
لا يختلف عن المائدة والسيارة .
وهذا الاتجاه وكل الاتجاهات الجديدة
جاءت نتيجة لتعقد الحضارة الصناعية
الأوروبية ، ومن المؤكد أن مشكلات
هذه الحضارة لا توجد عندنا وبالتالى
لا تصلح مادة لأدبنا وفنونا .
د. لويس عوض

من الخرافة إلى التاريخ بالمعنى العلمى .
فإن كانت الفكرة والتسلسل الزمنى
والمنطقى للأحداث على نطاق الأفراد كانت
رواية وإن كانت على نطاق الدول
والشعوب كانت تاريخا . فالتسلسل
الزمنى للأحداث هو الأساس فى فكرة
القضاء عن الرواية وقد ظل هذا هو
طابع الرواية حتى نهاية القرن التاسع
عشر ، أى حتى ظهور علم النفس بالمعنى
الحديث لا بمعنى السحر والكهانة .
ومن الظواهر الغريبة فى تاريخ
الإنسانية أن علم الفلك أسبق من علم
النفس ، ومعنى هذا أن الإنسان بدأ
يكتشف الكون الأكبر قبل أن يكتشف
نفسه .

ومن فكرة التسلسل نحو غاية منطقية
ظهرت فكرة البناء الروائى الفنى كما
ظهرت فكرة البناء الدرامى من احساس
الإنسان بنقائص الحياة أو الحوار والصراع
بين الإنسان والإنسان وبين النفس
والنفس . . . وقد ظل هذا الطابع هو
السائد إلى أن جاء فرويد أو الثورة
على العقل والعلم والمنطق فى النصف
الثانى من القرن التاسع عشر .



إن الرواية الجديدة لا تتجاوز أن
تكون رد فعل عنيف ضد الرواية
السيكولوجية كما كانت الرواية
السيكولوجية رد فعل عنيف ضد الرواية
التقليدية القائمة على السياق التاريخى
للأحداث والتي يمكن أن نسميها
« الرواية التاريخية » بالمعنى الفلسفى .

وربما كانت كلمة الرواية فى اللغات
الأوروبية خير مفتاح لنا إلى طبيعة
الرواية التقليدية ، فلكلمة التاريخ
History وكلمة الرواية Story
وكلمة أسطورة بالعربية كلها كلمات
تنتمى إلى عائلة لغوية واحدة وهى
الأساس فى كلمة Historia اللاتينية
وهى كلمة شمل مضمونها كل المعانى

نجيب محفوظ

وكتاب اللا معقول قد وفقوا في
الاهتداء الى شكل يستوعب مضامينهم
بحيث لا يصلح له أى شكل آخر .
فالمضمون هو الذى يبحث عن شكله .
ومن الممكن جدا أن أهتدى الى موضوع
لا يصلح له شكلا الا « المقامة » عندئذ
سأكتب روايتى بطريقة « المقامة » دون
أن أبالى بشئ .

ويجب أن نفرق بين رواية اللامعقول
التي سبقت مسرح اللا معقول على يد
بيكيت وبين اللا رواية أو الرواية
الجديدة . فالأولى لها رؤى أما الثانية
فمجدبة وعميقة .

وأنا على استعداد لأن أفهم وأقتنع
إذا استطاع أحد ذلك لأنى لا أحمل
للرواية الجديدة أى أحقاد ولا أقف ضد
التيارات الجديدة ولا أغلق نفسى في
تيار بعينه ، ولكن لا أعتبره أدبا أو فنا
ما لا يحتوى على قيمة فكرية ولا أعتبره
أديبا أو فنا من لا يؤمن بقيمة
انسانية .

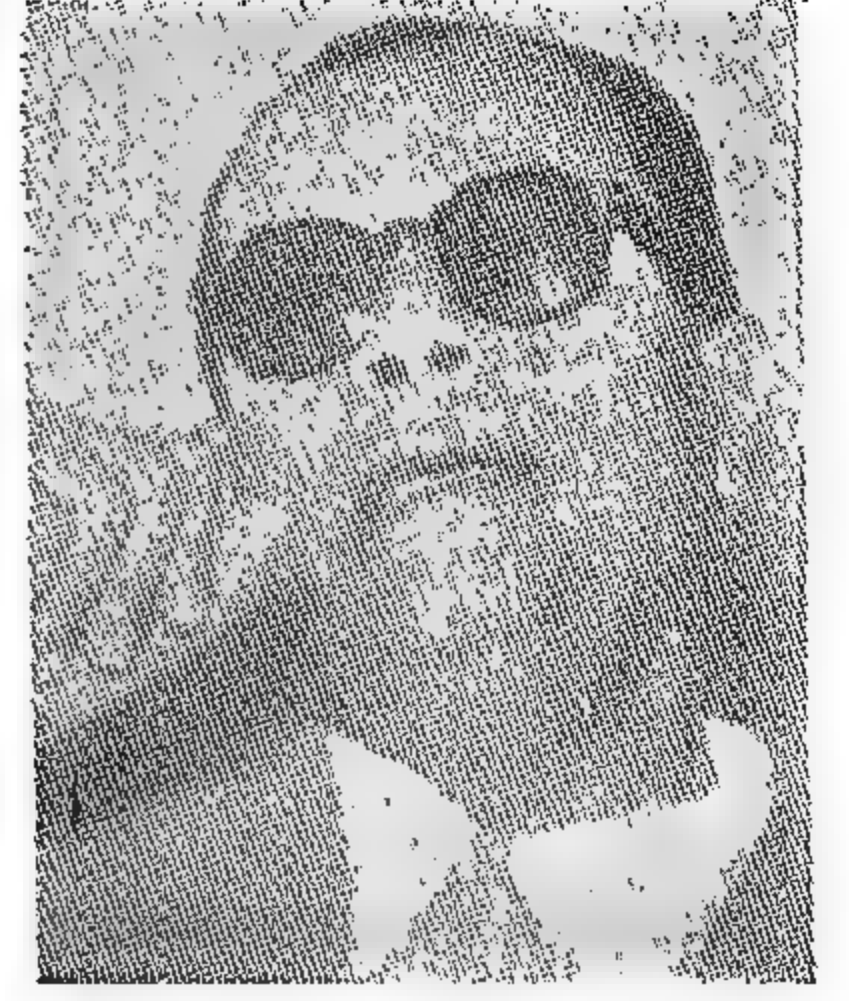
أما أن تنتقل هذه الموجة إلى كتابنا
فأمر يتوقف على الكاتب نفسه إذ
يقتضى أولا أن تكون له الفلسفة
المجهولة بالنسبة لى والتي تقف وراء
روب - جرييه وساروت فى أعمالهما .

نجيب محفوظ

بشئ ولا يحرك عندى أداة استقبال
الكلمة وهى الذهن الذى لا يتقبل الكلمة
الا اذا كان لها معنى ، فهو ليس كالعين ،
اداة استقبال الفنون التشكيلية ، وليس
كالأذن ، اداة استقبال الموسيقى ، إذ
أن هذين الأداتين الأخيرتين قد يكفيهما
الامتناع الحسى دون تطلب لمعنى واضح
أو مفهوم محدد .

لذلك أرحب بالتطور الذى حدث فى
هذين النوعين من الفكر بل أرتاح اليه
فى شتى مذاهبه من الانطباعية والتكيفية
والتأثيرية الى التجريدية والسوريالية
فى الفنون التشكيلية ومن الكلاسيكية
الى الألكترونية فى الموسيقى ، وإن كنت
أرجو أن تكون هذه المذاهب لها
ما بعدها .

كذلك أرحب بالمسرح المتطور من
الرمزية والتعبيرية الى اللامعقول وأحب
أن أقول أن اللا معقول مفهوم جدا
وواضح جدا ومعقول جدا ، فعلى الرغم
من التداخل فى الحوار والمونولوج الداخلى
وعدم منطقية الأحداث وعدم ترابطها
(وكلها أدوات مأخوذة من الرواية فهي
أسبق الى التطور من المسرح) الا أن
القارئ يمكنه الربط بين هذه الأشياء
جميعا ويخرج فى النهاية بفكرة أراد
أن يعبر عنها الكاتب .



قرأت الرواية الجديدة ولم أخرج
بمفهوم معين ولا بمتعة فنية من أى
نوع . صحيح لم أقرأ لكل كتاب هذا
الاتجاه ولكنى قرأت لقطبيه اللذان
يمثلان مدرستى هذه الموجة وهما
روب - جرييه ، وناتالى ساروت . فالأول
يلج على وصف الأشياء بقدر ما تلج
الأخرى على وصف الحالات النفسية .
وكتاب كل منهما فى حدود الجملة
واضح ولكن الكل فيه غير مبرر ولا
مفهوم . وهما معا لم يضيفا الى شيئا
بل أضاعا على وقتنا كنت فى حاجة
اليه ، زد على ذلك شعورى بالاجهاد
أثناء « عملية » القراءة التى أثارت
فى نفسى الضجر عند الانتهاء منها .
وتساءلت ماذا أرادا أن يقولوا ؟ ولماذا ؟
وما ذنبى أنا فى أن أعانى مما قالاه
طالما أنه لا يضيف الى شيئا ولا يمتنعى

وهيد النقاش

دستوفسكى وجويس وكافكا وسارتر
وكامو .

ومنذ مائة عام بالضبط وقف كاتب
شاب مجهول عمره ستة وعشرون عاما
فى المؤتمر العلمى بمدينة ايكس -
أون - بروفانس بفرنسا ببسط وجهة
نظره الروائية فراح يتحدث عن داروين
ولوكاش وكلود برنار لى يحدد حركة
أدبية جديدة اسمها الطبيعية . هذا
الكاتب اسمه اميل زولا . وأخذ يصنع

« الرواية الجديدة ؟ » من ذلك الذى
يستطيع أن يصدر حكما نهائيا عليها ؟
انها ، كالمسرح الجديد ، ضرورة . نعم ،
بكل ما فى الضرورة من حتمية لا يمكن
انكارها أو التفاوض عنها . هى الشكل
الذى ابتدعه روائيو النصف الثانى من
القرن العشرين للتعبير عن انسان النصف
الثانى من القرن العشرين . بذورها
كانت مدفونة فى أعمال كتاب نهاية
القرن الماضى وأوائل هذا القرن . لها
آباء مباشرون وأجداد يبعثون اليوم :



بعد ذلك خطوط لوحة أدبية عريضة عنوانها « التاريخ الطبيعي والاجتماعي لعائلة في ظل الامبراطورية الثانية : عائلة روجون ماكار » ، معتمدا على نظرية لوكاش في الورثة ، تلك النظرية التي ثبت بطلانها فيما بعد . وفي عام ١٨٩٥ كانت النزعة الطبيعية قد انهزمت في معركة البقاء وأسلمت مكانها للرمزية . فهل يعنى ذلك أن الرواية الطبيعية قد انتهت وأن كل ما أنتجته من أعمال لا يمكن أن يقرأ اليوم ، أو هو بالأحرى أفقر من أن يعطى للقارئ المعاصر خبرة جديدة أو متعة فنية ؟ كلا . واليوم تشهد فرنسا بعنا عظيما لاميل زولا . حتى كتاب الرواية الجديدة أنفسهم يعيدون قراءته باهتمام . ويؤكد ميشيل بوتور أن في رواياته صفات كثيرة تستعيد « الرواية الجديدة » اليوم .

لم يمت زولا اذن ، ولم يتلاشى فنه تحت عين العصر الحديث التي اكتشفت فساد نظرياته ، وكذلك لم تمت الرواية القديمة ، بل انها قد تعيش أكثر

مما نتوقع . والرواية الجديدة هي اضافة الى التراث الفنى للبشرية وليست بدون جذور . أقول انها اضافة مفتوحة . . الان روب جرييه وناتالي ساروت وسواهم لن يكتبوا مثل أسلافهم ، هذا طبيعى ، ولكن أعمالهم لن تمحوا أعمال السابقين ، لأن الفن الروائى هو التراث الخالد العريق جدا والمعاصر جدا فى نفس الوقت والذي يضيف اليه كل فنان نفسه .

الرواية العربية تنتظر كاتبها الجديد ، لابد أنه سوف يقف على قمة أعمال نجيب محفوظ الأخيرة . فنحيب محفوظ يتجدد دائما ، ويلحق بالركب العالمى دون انقطاع . غير أن الرواية الجديدة فى لختنا لم تكتب بعد - ربما كان كاتبها مازال يتكون . وربما خطف المسرح الأبصار قليلا فى هذه المرحلة . . الا أننا لابد وأن نعود الى الرواية . . حتما .

بالمناسبة . . الرواية الجديدة ليست مذهبا فنيا متكاملا . صحيح أن كاتبها الفرنسى الاول آلان روب جرييه جمع عدة محاضرات فى كتاب صغير أطلق

عليه « نحو رواية جديدة » (سوف تظهر ترجمته العربية هذا الموسم) ، ويعتبره المتحمسون البيان أو المانيستو الذى يقرءون فيه نظرية متبلورة عن الأسس الفلسفية والفنية للرواية الجديدة ، الا أننا دائما نقابا بأن لكل كاتب عالمه الخاص وأسلوبه الخاص وقاموسه الخاص فى التعرف على الأشياء والحياة . الان روب جرييه يختلف عن ناتالي ساروت ، وهى بدورها تختلف عن هجرىيت دورا ، اذا اعتبرنا تلك الأخيرة من كاتبات الرواية الجديدة .

الناقد الدوب يمكن أن يجد صدق خافتا ومتفرقا لتلك اللغة التعبيرية الجديدة فى أدبنا العربى الحديث ، كنت أقرأ قصصا قصيرة لكاتب عراقى اسمه فؤاد التكرلى ، وبعض الأعمال لجبرا إبراهيم جبرا ، لمحات خاطفة فى أقاصيص يوسف ادريس ، نقرأ اليوم كتابا جديدا هو أحمد هاشم الشريف ، هل من هؤلاء ينطلق الأسلوب الجديد للعمل الروائى ؟ اعتقد . نحن بحاجة اليه بكل تأكيد .

وحيد النقاش

يوسف ادريس

عليها بل أجرؤ وأقول التأثير بها . فالفنان الأوروبى حتى وهو يهلوس فنان وخالق ، وخلقه جدير بالتأمل ، واذا كانت الرواية الجديدة « حالة » فهى أيضا من الحالات الدائمة الحدوث للإنسان العاوى . وبطلنا حتى الايجابى ممكن أن يمر بنفس لحظة الهلوسة والرفض والغضب التى يمر بها أبطال الأعمال الجديدة .

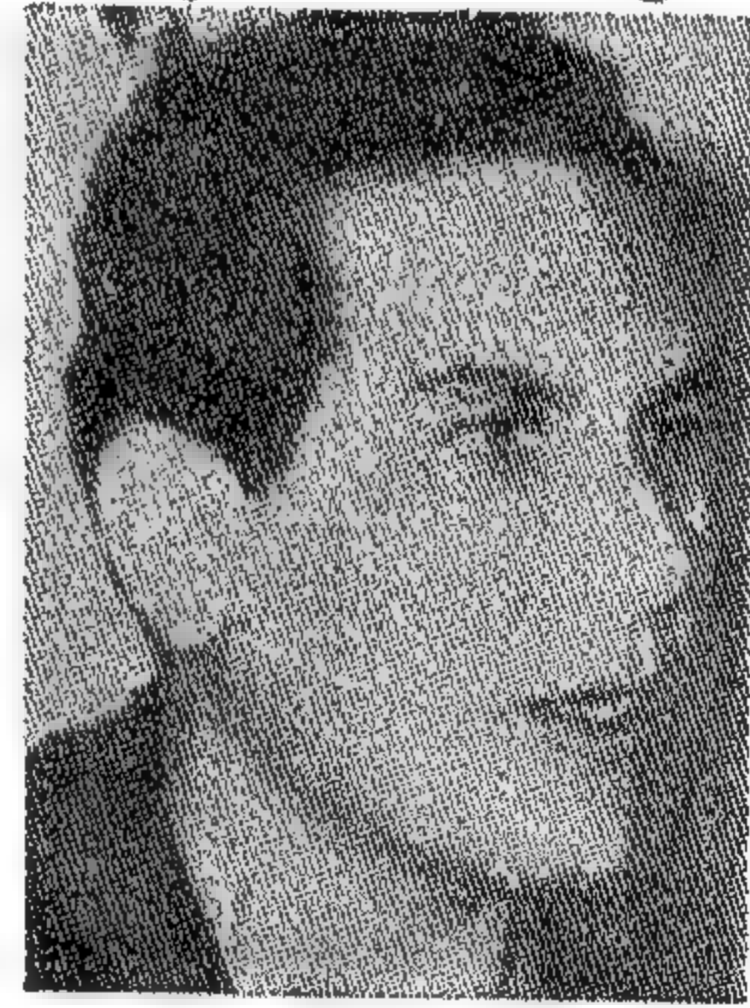
انى لا أستطيع أن أقول ان هذه الأعمال وصلت الى قمة امتيازها الا فى القليل النادر ولكننا من الممكن أن نستفيد كثيرا ، ليس فقط من الرواية الجديدة ولكن حتى من أفلام جيمس بوند ورواياته . فنحن نكتب لقراء جدد يعيشون نفس العصر الذى نحياه ولابد لنا أن نخلق لهم مادة الفن من صميم ذلك العصر بكل ما يحفل به من مناقضات وعنف ولا معقول وعيب . . انما علينا أن نطوع هذا جميعه ليتحول من الغاية التى يقصدها اليها الفنان الأوروبى بهذه الأعمال الى وسيلة لدينا لكى ننقل الى القارئ بأعمق ما يكون وبأحدث ما نستطيع احساسنا التقدسى المنتمى الجديد .

يوسف ادريس

عن عدم توافق بين جيل من الفنانين وبين عصرهم . انهم يرفضوه . . ولكن طاقة الأحلام عندهم لا تستطيع أن تخلق فى الخيال مجتمعا جديدا مثلما كان يحلم مفكرو وفنانو القرن التاسع عشر بالاشتراكية كخلاص من الرأسمالية الفتية الضارية .

الاشتراكية الآن لم تعد حلما ، أصبحت حقيقة . . ويبدو أن الحلم بها كان لدى بعض الناس أروع وأوقع . المجتمع الصناعى الأوروبى المعاصر ضاقت عنده طاقة الحلم فأصبح المتفلس الوحيد هو الرفض والتبرم واللا انتماء والهلوسة . . وهى الخطوط العامة للرواية الجديدة .

الوضع هنا مختلف ، نحن وان كنا نصنع بطريق اشتراكى الا أننا لم نفقد القدرة على الحلم وتخيل « الجنة » حتى ولو بتطویر الاشتراكية نفسها . . طاقة أحلامنا لم تستنفد بعد . . خيالنا فى شبابه ، لديه القدرة على الاخضاب . . نحن لم نستنفد بعد كل إمكانيات الشكل التقليدى فى الرواية والقصة والمسرح ، وواقعا أخصب من أن يضمن علينا بالموضوع ، ولكننا مع هذا فى حاجة الى قراءة الرواية الجديدة والاطلاع



ان ما يسمى بالرواية الجديدة ، وهى ليست جديدة تماما ، اتجاه نشأ فى القصة الأوربية المعاصرة بعد استنفاد أو بعد ما خيل للكتاب أنهم استنفدوا كل الوسائل التقليدية للتأثير فى القارة . ولكنى أستطيع أن أسميها ، بلغة الطب ، « حالة » أكثر منها اتجاه ، وهى حالة انتابت الكتاب والقراء على حد سواء .

أوروبا الآن فى عنفوان النضج الصناعى والتكنيكي . . ونفس الفنان الذى كان منتهى آماله ، منذ سنين قليلة ، أن يصل الى هذا الاكتمال الصناعى أن أصبح يتبرم به ويثور عليه وعلى كل ما خلفه من عصر ومشاكل جديدة . . انها حالة تعبر ، فى رأى ،

وبعد ...

فان هذه الموجة التي يكاد يتحسر مدنها ، لا لأنها تموت ولا لأنها مجرد « موضة » أو « تقليد » .. ولكن لأنها استنفدت أغراضها بعد أن أعطت زبدتها .. شأنها شأن كل الموجات الأدبية من العقلانية والكلاسيكية والرومانسية والواقعية والطبيعية والسيكولوجية والوجودية والسيورالية الى اللا معقول .. لا زالت بالنسبة لمعظم كتابنا ونقادنا أرضاً مجهولة في حاجة الى كريستوف كولومبس آخر على الرغم من أن حوالي ٣٠ عاماً قد مضت على تلك الموجة - هذا اذا اعتبرنا نقطة الانطلاق رواية « دوائر » (١٩٣٨) لنانالي ساروت - أو حوالي ٢٠ عاماً اذا تهاونا واعتبرنا روايات « مورفي » لبيكيت و « صورة مجهول » لساروت و « القشاش » لكلود سيمون ، وكلها كتبت عام ١٩٤٧ ، هي البداية الحقيقية لهذا الاتجاه في الأدب عامة وفي الرواية على وجه الخصوص . وبعدها بدأت الموجة تزحف .. كتبت مارجريت دورا سنة ١٩٥٠ رواية « قنطرة في مواجهة الباسليك » وفي العام التالي كتب روبر بانجيه رواية « ما هو » وفي سنة ٥٢ كتب الان روب جرييه « الأساتيك » وميشيل بوتور « مهر ميلانو » .. ثم أخذت في الظهور أسماء جديدة بعضها اشتهر مثل كلود سوريالك ورونيه دو أوبالديا وفيليب سولير وموريس بلانشو ، والبعض الآخر لا يزال في منطقة الظل مثل سيمون جاكمار وجون دوتور وجون ريكاردو ومونيك وبتيج ودومينييك رولان وجون - لوى بوري وبرنار بانجو

وريون جون وبرتراند بوارو - دلبس وجون - أردن مالييه ومارك ساپورتا وهيلين بيسات .

واضح بعد ذلك أن « الرواية الجديدة » ليست سحابة أو حتى نسمة ولكنها أرض جديدة وخصبة أعطت حصداً وفيراً لا تعنى ثماره الفجة لأن التاضج منه قليل ، بل هو كثير وكثيراً جداً .

وواضح أيضاً أن اختلاف كتاب ونقاد وقراء الجانب الأجنبي في هذا التحقيق كان اختلافاً أساسه رفض أو قبول أمر واقع .. هذا الرفض وهذا القبول إنما هو قائم على معرفة وإطلاع وبحث ، ونتائج عن تقارب أو تباعد هذا الواقع التاريخي مع الواقع النفسي الذي يصدر عنه كلا الطرفين المزيد والمعارض على السواء .

وواضح في النهاية أن العيب فينا .. في معظم كتاب ونقاد الجانب العربي الذين تكلموا في هذا التحقيق والذين لم يتكلموا .. فعلم الدخول في سياق غزو الفضاء لا يعيب دولة اشتراكية فاهضة مثلنا ، تزيح أنقاض السنين وحطام المستعمرين وتبنى نفسها من جديد .. لأن سفينة الفضاء تكلف الكثير ولا حاجة لنا بها أما سفينة الماء فلا تكلف شيئاً بينما تنقل إلينا كل نتاج العالم الفكري والفني والأدبي الذي نحن في أمس الحاجة إليه .. وما علينا بعد ذلك إلا أن نقرأ ونسمع ونرى .. ثم نفهم .. وما على معظم كتابنا ونقادنا إلا أن يتأثروا وينفعوا ويعبروا .. دون أن يقلدوا ..

ولا نرجو ، والأمر كذلك ، أن يتصدى للرواية الجديدة هؤلاء « المتشبعون »

على اكتاف الاشتراكية ، التي لا يعرفون عنها غير حروفها ، مثلما تصدوا من قبل لمسرح اللامعقول مدعين أنه لا يناسبنا بل ويضر بنا ، لأن النغمة الوجودية التي تسوده تتعارض مع النغمة الاشتراكية التي يرددونها .

والواقع أن مسرح اللامعقول لم يعرف عندنا إلا منذ خمس سنوات فقط على الرغم من مضي حوالي ١٥ عاماً على بدايته الحقيقية والتي تتمثل ، اذا جاز لنا الحكم ، في مسرحية بيكيت الشهيرة « في انتظار جودو » (١٩٥١) . ويرجع فضل التعرف على هذا الاتجاه الدرامي الى مسرح الجيب الذي أنشأه المخرج المثقف سعد أردش .. ولو لم ينشأ هذا المسرح الصغير ولو لم يكن هذا الاتجاه الدرامي مرئياً وليس كالرواية مقروءاً ، لما عرفناه أو لتأخرت معرفتنا به على الأقل .

ليس غريباً إذن والوضع كذلك أن نعرف مسرح اللا معقول قبل الرواية الجديدة على الرغم من تقدم الرواية على المسرح زمنياً كما رأينا ! وأخيراً نسأل : هل حاصل ما قرأناه هو كل ما يمكن أن يقال عن الرواية الجديدة ؟

الحق أننا لم نطلب دراسة من كل متحدث وإنما طلبنا رأياً .. مدركين أن مجموع هذه الآراء هو بمثابة فتح شهية للقراء .. وربما لكثير من الكتاب والنقاد عندنا .. فإذا عدنا وسألنا : وما هي الرواية الجديدة ؟ كانت الإجابة على هذا السؤال دراسة وافية نعد بها القارئ .

فتحي العشري

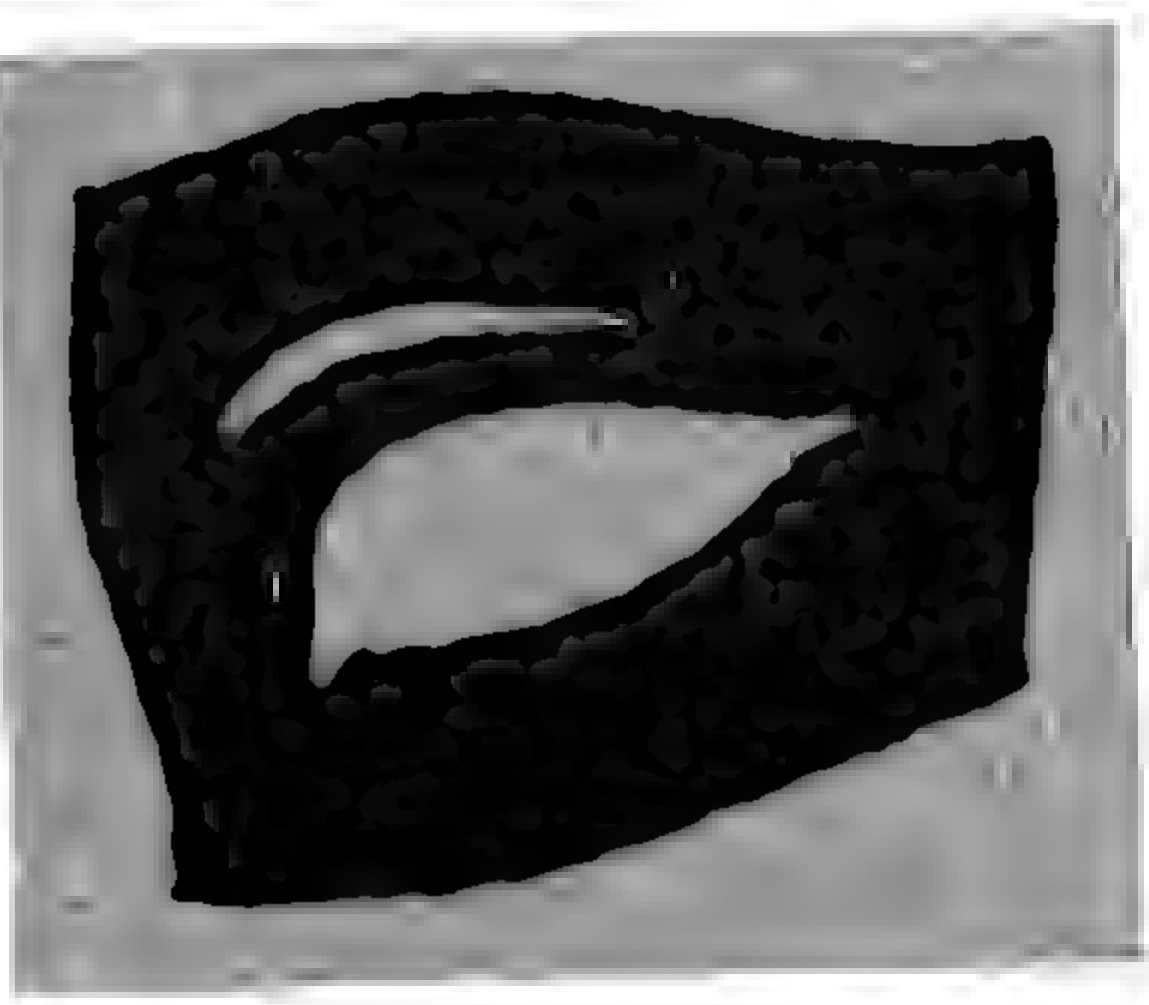
في العدد القادم :

مقال عن فقيد الدراسات الفلسفية

المرحوم الأستاذ الدكتور أبو العلا عفيفي

يكتبها عنه :

الدكتور أبو الوفا التفتازاني



الفكر المعاصر

يناير ١٩٦٧

العدد الثالث والعشرون

٢٩٨٦١

- سرعان ما أصبحت شورتنا هي
الشعيرة الأمر التي تليها تورات
متنابعة بالمنية والفتية . رأسية
تداول أوضاع الحياة في مصر . والفتية
تلتصق للنقل أحالة الأمة العربية
- مهمتنا أن نوحّد بين ديواننا
القوى وعوامل الفكر والحياة
في هذا العصر . توحيداً يلجج الجانبين
في وحدة عضوية واحدة تحمل
الطابع المحلي والطابع العالمي في آن .
- إن التقدم العلمي والتكنولوجيا
لا يمكن حصره داخل نطاق
الحوم القومية . فلامناعت من التعاون
البناء وتبادل المعرفة بين أمم العالم
فإن سبيل إفساد السلام
- حين يصبح الفن الحديث أصلاً
من أصول حياتنا . فنسوف نفوق
كيف نهد الطريق أمام الإنسان المعاصر
فكن يخرج إلى أفق الحق والخير





مجلة
الفكر المعاصر

رئيس التحرير
الدكتور زكي نجيب محمود

سكرتير التحرير
جلال العشري
المشرف الفني
حسين أبو زيد

تصدر شهريا من :
دار الكاتب العربي
للطباعة والنشر

هـ مشاع ٢٦ يوليو - القاهرة
تليفون : ٩١١٨١٦

الاشتراك السنوي :
هن ١٤ عددًا بالجمهورية العربية المتحدة
١٤٠ قسرا

عن طريق مكتبة دار التأليف والترجمة
: ميدان عربي القاهرة ٢٦ : ٤٦٣٨٣

بمقام رئيس التحرير

هذا العدد

مر ٤

تيارات فلسفية

مر ٦

●● بسارات الفكر والأدب في مصر المعاصرة ؛ الفلسفة
تدويمه لقرار وانزيا اماميرين للدكتور زكي نحت محمود

●● مشكلة المعنى في الفلسفة المعاصرة ، للدكتور عزيم
سليم .

●● ليبرمان الاقتصادي الاشتراكي ، ع من عام للطريقة
الاقتصادية في الحوار والروح ، الأستاذ مؤاد محمد
نس .

فكر اشتراكي

مر ٣٤

●● شاعر من الخليج العربي ، دراسة مقدمة لأمر
النسابة للأستاذ سامي الكسالي .

أدب ونقد

مر ٤٠

●● رايان في حقيقته الفن ، تحليل معدي لنظرية الفن
الدكتور عبد الحفار مكي ●● فنان من بيت السناري ،
دراسة وبحبه امة الف الف نور عبد المولى ، للأستاذ فؤاد
كامل .

دنيا الفنون

مر ٤٨

●● ابو العلا عفيفي ، الفكر الصوفي الاسلامي ، للدكتور
ابو الوفا المصطفى ●● الفاتون بجائزة الدولة
المقدومة (حسين فوزي ، احمد وامي ، محمد عوني
محمد) المذكورة لعمات احمد فؤاد .

تيار الفكر العربي

مر ٧٨

●● مع .. جون لوك جودار ، سكاسو ، عبد الرحمن
الرافعي .

لقاء كل شهر

مر ٢٦ و ٧٠ و ٩٢

●● حوار فكري مفتوح .

ندوة القراء

مر ٩٦

هذا العدد

نستهل هذا العدد بمقال مستفيض يستعرض فيه كاتبه تيارات الفكر والأدب في مصر المعاصرة ليبين في شيء من التفصيل كيف أن تلك التيارات جميعاً قد انطوت على محاولات مختلفة يلتزم أصحابها من ورائها خلق شخصية عربية جديدة تلتقي في ملامحها عدة عناصر بعضها نحوي به قيم الماضي العريق وبعضها الآخر نساير به الحاضر المتطور ، على أن قيم الماضي والحاضر معا حين تلتقي في الشخصية العربية الجديدة إنما تلتقي فيها مطبوعة بطابعين بارزين رئيسيين هما الإصرار على الحرية في شتى نواحي الفكر والحياة من سياسة وأدب وفن بل وحياة يومية أيضاً ، وأما الآخر فهو الإصرار على أن نحل النظرة العلمية العقلية محل اندفاعات العاطفة التي قد تجيء مبصرة أحياناً وعمياء أحياناً أخرى ، على أن هذه النزعة العلمية العقلية لم تكن تحاول أن تتجاوز حدودها المشروعة إلى حيث ينبغي أن تكون للوجدان والمشاعر الكلمة العليا . وإن كاتب هذا المقال حين أخذ يبسط هذه الفكرة المجلة تناول الحركة الفكرية الأدبية منذ أول القرن مسرعاً في تمهيد قصير ليصل إلى ثورة ١٩١٩ التي بدأت ثورة سياسية ثم ما لبثت أن اتسعت رقعتها لتصبح ثورة تتعدى حدود السياسة والمطالبة بالاستقلال بحيث تصبح ثورة فكرية عامة تشمل الأدب بكل فنونه والنقد والفلسفة والتعليم ، وهنا أخذ الكاتب يتعقب تاريخنا الثقافي متمثلاً في أبرز مطبوعاته من كتب ومن صحف ، ليميز ما قد انطبعت به العشرينات والثلاثينات من طابع الثورة الفكرية ، ثم ما انطبعت به الأربعينات من محاولات يراد بها إدخال الملامح العربية على الصورة الجديدة ثم ما انطبعت به الخمسينات والستينات من توسيع هام في رقعة الحريات التي تطالب بها ، فلم تعد ثورة سياسية فحسب ولا فكرية فحسب بل أراكت أن تكون إلى جانب هذا وذلك ثورة اجتماعية وهما هنا تركزت جهود المفكرين أبين هذه الفترة . ويتلو ذلك مقال عن مشكلة المعنى في الفلسفة المعاصرة إذ أنها مشكلة لم تبرز في الحقل الفلسفي طوال عصور التاريخ برونها في العصر الأخير فكانت كانت اللغة قبل ذلك تؤخذ وكاتها لوح من زجاج شفاف يوصلنا إلى ما وراءه دون أن يكون هو موضع الرؤيا ، فلما كثرت العوامل في عصرنا هذا التي تحجب حسن الصلة بين الناس إلى الحد الذي نرى فيه العالم وقد تجزأ وتمزق أقول أن العالم حين أصابه هذا بدأت صلة التفاهم فيما بين الناس ألا وهي اللغة تنظر بانتباه الباحثين : ترى هل العلة في أداة التوصيل هذه ؟ وانك لا تلبث أن توجه النظر إلى اللغة ونطقها وطريقة توصيلها للمعاني حتى تجد نفسك وقد غرقت إلى أذنيك في أطراف هذا الموضوع ، والمقالة التي نعرضها في هذا العدد تقدم لمحة لما يشغل فلاسفة المعنى في هذا العصر .

وأما المقالة التي تأتي بعد ذلك فهي عن رجل وعن موضوع يحتلان اليوم جزءاً هاماً من انتباهنا أما الرجل فهو ليبرمان العالم الاقتصادي السوفييتي ، وأما الموضوع فهو ما يقترح ادخاله من تعديلات على البناء الاقتصادي الاشتراكي وبخاصة ما يتصل من ذلك بالحوافز التي تضمن لنا أن ينتج العاملون انتاجهم لا على أساس الكم والصدد فحسب بل كذلك على أساس الكيف والدرجة .

فاذا ما انتهينا من الجانب الفكرى من فلسفة واقتصاد ، دخلنا في النقد الادبى فنطالع مقالة كتبها ادبى مرموق عن شاعر مرموق وحسبنا في هذا المقام ان نقول ان الشاعر هو من شعراء الخليج العربى الملىء بكنوزه الادبية والذي انبت في الماضى فحول الشعراء وما يزال ينبت ومع ذلك نلاحظ اليوم بالنسبة الى عامة القراء انه شبه مجهول ، وانه ليسرنا ان يجد قارئنا في هذا الديوان المفقود وهو (في جنة الحب) لذلك الشاعر العربى من الخليج العربى نافذة يطل منها على الحركة الادبية في ذلك القطر الشقيق .

ويخرج القارئ من باب الادب ونقده ليدخل في باب الفن وديناه ، وما هنا يصادفه بحث يلخص لنا راين في الفن الحديث احدهما رأى للفيلسوف هيدجر عن حقيقة العمل الفنى ، والاخر يمثل رايا لرومانو جواردينى عن حقيقة الفن . على ان كاتب المقال هو بدوره ادبى ذواقه عرف كيف يتمثل الراين فيعرضهما وكتبهما نبلات عربى اصيل . ثم يجد القارئ في هذا الباب نفسه مقالة تكاد سطورها تقطر وجدانا لشدة ما خرجت كلماتها من صميم القلب ، ذلك ان كاتبها يتحدث عن صديق له فنان خسره دنيا الفن العربى وهو المرحوم انور عبد المولى ، يتحدث عنه لا حديث فنان عن فنان فحسب ولا حديث صديق عن صديق فحسب ولا حديث نقاد عن فنان فحسب ولا مواطن عن مواطن خسره الوطن بل انه يجمع هذه العناصر كلها فيما يشبه القصيدة الفياضة بالشعور الصادق .

ويجىء بعد هذا كله تيار الفكر العربى فنخص الحديث فيه بفيلسوف عربى فقدناه وهو المغفور له الأستاذ الدكتور ابو العلا عفيفى الذى كانت له في عالم التصوف صولات وجولات لا أقول الحقته بكبار المستشرقين في بحوثهم وكفى بل اضيف الى ذلك ما قد اضافته باحثنا العربى الفقيده من حس بالصوفية العربية هيهات ان يحس مثيله مستشرق باحث ، على انه اذا كان قد امتلك ميدان التصوف من جوانبه جميعا فقد ركز معظم جهوده في ابن عربى بصفة خاصة حتى لقد اصبح هو الحجة في العالم كلما كان عن ابن عربى قول او حديث .

على اننا اذ نكتب عن فقيدين في الفن وفى الفلسفة ، يابى الامل المشرق الا ان يفتح امامنا نوافذ جديدة ليظل النور غامرا والركب سائرا فنكتب اليوم كذلك عن جهابذة ثلاثة كرمتهم الدولة هذا العام بجائزتها التقديرية : هم العالم الفنان حسين فوزى والأستاذ الشاعر أحمد رامى والجغرافى الاديب محمد عوض محمد .

واخيرا نلتقى بالقراء عهدنا من كل شهر لقاءات نطالع فيها أحدث الآثار الادبية والفنية وتبادل فيها بريد الراى ..

رئيس التحرير

نیارانے افکر و الأدب فی عصر المعاصر

لم يكن قد بقى على خضام الحرب العالمية الأولى الا وقت قصير ، حين نظم عباس محمود العقاد قصيدته المظيية « ترجمة شيطان » ، التي جاءت - كما يقول الشاعر نفسه عنها في مقدمة نثرية قدمها بها - لفحة من نار الحرب ، وغيمة من دخانها ، فكانما جاءت هذه القصيدة - والعشرة الأعوام الثانية من هذا القرن تدنو من ختامها - لتصور حالة من اليأس ، استولت على شعب ظل يطالب بحريته السياسية من الحاكم المستبد تارة ، ومن المستعمر البريطاني الدخيل تارة ، فجاءت الحرب العالمية الأولى ، لتكم الأفواه ، وتكتم الأنفاس حيناً ، اذ لم تكن الدولة المستمرة لتأذن لمفكر أو أديب بالمضى فيما كان قد بداه المفكرون والكتاب منذ احتلت بريطانيا مصر سنة ١٨٨٢ ، من حملات يشعلون بها النفوس ويحركون العقول ، طلباً للحرية ، ولما أن طالت أعوام الحرب ، أخذ القلق يدب في أنفس الشعب الصامت الى حين ، الصابر بمطلبه حتى تزول محنة الحرب ، وجاءت قصيدة العقاد تعبيراً عن هذا القلق ، وهى قصيدة تستطيع أن تستبدل فيها بالمواجهة التى تمت بين الله والشيطان ، مواجهة أخرى بين الحاكم والمستعمر من ناحية ، والمفكر الحر من ناحية أخرى ، لتتحول القصيدة بين يديك الى ترجمة لكل مفكر حر لا يريد لحريته أن تحدها قيود .

فاذا كانت العشرة الأعوام الأولى من هذا القرن ،
قد شهدت طائفة من أعلام الأدب والفكر ، تصوغ للناس

[illegible]

[Faint handwritten notes, mostly illegible due to fading.]

انه لو جاز لنا ان تلخص سائرالت الفتر
والآداب المعاصرة في مصر ، في عبارة واحدة ،
فلنا انه من المستحيل جميعها محاولات نحو خلق
شخصية عربية جديدة ، تحمل طابعا مميذا ،
يتمتع فيه الماضى العريق ، وقيم
المعاصر المتطور .



ع . م . العقاد



أ . ل . السيد

دكتور زكي نجيب محمود

قد اضطرت رجال الفكر والأدب أن يفروا من أوجه نشاطهم : أحمد لطفى السيد يعتزل في الريف ليترجم الى العربية كتاب الأخلاق لأرسطو ، وطه حسين ينصرف الى دراسته الأكاديمية لينجز رسالته عن «ذكرى أبى العلاء» و «محمد حسين هيكل» يكتب أول قصة طويلة في أدبنا الحديث وهى قصة «زينب» ، والعقاد ينظم القصائد المعبرة عن ذات نفسه ليبلغ بها الذروة في قصيدة «ترجمة شيطان» .

- ٢ -

دعوات الى الحرية السياسية والحرية الاجتماعية ، لبشت تنبعث من أقلام المفكرين والأدباء ، منذ القرن التاسع عشر ، وأخذت آثارها تتراكم في النفوس ، حتى انفجرت ثورة سياسية عقب الحرب العالمية الأولى مباشرة سنة ١٩١٩ ثم لم تلبث هذه الثورة الا قليلا ، حتى اتسعت رقعتها لتصبح ثورة تتعدى حدود السياسة والحرية السياسية والاستقلال عن بريطانيا ، وتكون ثورة فكرية عامة ، تشمل الأدب بكل فنونه ، والنقد ، والفلسفة ، والتعليم ، وغير ذلك من جوانب الحياة العقلية ،

قضية الحرية من بعض نواحيها : الامام محمد عبده بمقالاته الاصلاحية وبدفاعه عن الاسلام ، يوضح كيف يمكن أن يلتقى تراثنا الفكرى والدينى مع روح العصر التى يسودها العلم ، وهو بهذا قد وضع أمامنا المشكلة الرئيسية فى حياتنا الثقافية كلها خلال أعوام هذا القرن ، وإلى يومنا هذا ، وهى : كيف نوحّد بين تراثنا القومى والاسلامى من جهة ، وعوامل الفكر والحضارة فى هذا العصر من جهة أخرى ، توحيدا يدمج الجانبين معا فى وحدة عضوية واحدة ، تحمل الطابع المحلى والطابع العالمى فى آن معا ، وقاسم أمين بكتابه «تحرير المرأة» و «المرأة الجديدة» يمد من نطاق الحرية المنشودة حتى تشمل مع الحرية السياسية حرية اجتماعية للمرأة المفكولة بقيود السنين ، وأحمد لطفى السيد الذى أصدر صحيفة «الجريدة» سنة ١٩٠٧ لتكون منبرا للفكر المصرى الحر ، ولسانا يطالب بالاستقلال والدستور ، وكان لطفى السيد ممن عملوا على انشاء الجامعة الأهلية سنة ١٩٠٨ ، إيمانا منهم بضرورة الروح العلمية الجامعية لتدعيم حركة التحرر الشامل ، أقول انه اذا كانت العشرة الأعوام الأولى من هذا القرن قد حفلت بطائفة من المفكرين والأدباء ، ينشرون فى الناس دعواتهم صريحة فى الصحف والكتب ، فان العشرة الأعوام الثانية التى شهدت هول الحرب العالمية الأولى ، والتى كان من نتائجها السياسية فى مصر ، أن أعلنت الأحكام العرفية ثم أعلنت حماية بريطانيا لمصر ،

وحسبنا في هذا البعث الشامل ، أن نلتبس على الطريق معاملة الرئيسية ، متمثلة في مؤلفات أو في حركات تشير الى الاتجاه الجديد .

وأول ما نصادفه من معالم الطريق ، في العشرة الأعوام الثالثة من هذا القرن ، كتاب « الديوان في الأدب والنقد » الذي أخرجه العقاد مع صديقه إبراهيم عبد القادر المازني سنة ١٩٢١ ، ليوجها به حملة نقدية في مجال الشعر ، يبغيان بها التحرر من قيود التقليد ، والدعوة الى شعر جديد ، يكفل لصاحبه التعبير الحر عن ذات نفسه الفريدة ، حتى لا تنطس معالمها في سواها فينمحي وجودها ، وان الشاعر بتقريره لوجوده الفردي المتميز ، ليضع حجر الأساس في بناء الحرية الانسانية المنشودة .

ولكى نرى الصورة في مجال الشعر على حقيقتها ، ينبغي أن نذكر حالة الضعف الشديد التي الت به في النصف الأول من القرن التاسع عشر ، نتيجة لعصور الظلمة إبان الحكم التركي ، وهي عصور امتدت ثلاثة قرون ، اذا عدنا الحملة الفرنسية على مصر ، واستيلاء محمد علي ، على حكم البلاد ، نهاية حقيقية - ان لم تكن نهاية شرعية - للعهد التركي ، فلما انسلخ من القرن التاسع عشر ثلثاه ، وتكبت البلاد بالاحتلال البريطاني فوق تكبتها بالأسرة الحاكمة ، اشتدت الرغبة عند المصريين لي أن يلمسوا ملامح شخصيتهم الضائعة ، وكانت أولى خطواتهم نحو هذا الهدف ، أن يعيدوا الى الأذهان كل ما يذكروهم بمجدهم الماضي ، ومن ثم نشأت حركة في الشعر ، يخلص بها أصحابها من ركافة العهد التركي ، ويعودون الى النماذج العربية القديمة في قوتها ورسالتها ، وساعدهم على ذلك ، ما كانت المطبعة العربية قد أخرجته خلال القرن الماضي من دواوين الشعراء القدامى ، فأروا امامهم نماذج تحذى ، ذلك فضلا عن أساتذة الأدب في الأزهر ، تولوا حركة الاحياء الأدبي ونخصي منهم بالذكر الشيخ حسين الرصافي بكتابه « الوسيلة الأدبية » الذي أوضح فيه بأسلوب جديد قواعد اللغة والنحو والبلاغة والعروض ، وعرض هذه القواعد في نماذج مختارة من الأدب القديم .

وكان محمود سامي البارودي هو الرائد الأول في حركة الاحياء الشعرية ثم تبعه أحمد شوقي ، وحافظ إبراهيم ، وخلييل مطران الذي وفد من سوريا ليقم في مصر ، وعلى أبدي هؤلاء جميعا عاد الشعر العربي الى سابق مجده ، مع تغلبته بغذاء من الثقافة الأوروبية التي اكتسبها بعض هؤلاء الشعراء من صلتهم بالغرب وثقافته .

لكن هذه الحركة - برغم قوتها - كانت حركة « احياء » للقديم ، ولم تكن في صميمها « تجديد » يساير العصر الحديث ، ولهذا سرعان ما جاء جيل جديد ، يتهبها

بالقصور عن بلوغ ما ينبغي للشعر الجديد أن يبلغه ، ومن أهم الخصائص التي كانت تنقص شعر هؤلاء في نظر الجيل الجديد ، وحدة القصيدة من حيث الشكل ، وذاتية التعبير من حيث المضمون ، بعد أن كانت القصيدة العربية تجعل لكل بيت منها كيانا مستقلا ، ولا تهتم بأن تنسكب أبيات القصيدة الواحدة في تجربة شعورية واحدة ، وكذلك بعد أن كان الشاعر العربي يعبر عن الجماعة قبل أن يعبر عن ذات نفسه الفريدة ، أو يدقعه طغيان الحكم واستبداد المال أن ينفق جهده الشعري في مدح وهجاء وفي تهنية وثناء ، بحسب ما تقتضيه المناسبات .

وكان رواد الحركة الجديدة التي لم ترد أن يقف التجديد عند حد احياء القديم ، بل أرادت أن تضيف قيما جديدة من شأنها أن تؤول بالاجتماع الى التحرر من قيوده جميعا ، لا فرق في هذه القيود بين ما يجيء مع احياء التراث ، ما يجيء عن ضعف الحياة في عصورها المتأخرة ، أقول ان رواد حركة التجديد هذه ، كانوا ثلاثة هم : عبد الرحمن شكري ، والعقاد ، والمازني ، الذين أخذوا ينظمون الشعر خلال العشرة الأعوام الثانية من القرن ، على النهج الذي كانوا يروجون له ، لكن انصار الاحياء - برغم هذا - لبثوا يسدون امامهم الفضاء ، فكان لابد من زلزلة عنيفة تهد البناء القائم ، فكان أن صدر الكتاب الذي ذكرناه : « الديوان في الأدب والنقد » يوجه به صاحبه (العقاد والمازني) حملة مدمرة نحو أمير الشعراء عندئذ « أحمد شوقي » لعلهما بذلك أن يزيلوا عن الوجود الأدبي صفحة ، ليفتحا للناس صفحة جديدة .

وكانما سنة الحركات الفكرية ان تسير في خطوات مثلثة ، فمن طرف الى تقيضة الى مرحلة تجمع بين التقيضين ، فراينا رواد المدرسة الجديدة في الشعر يتقنون موقفا عنيدا من شعراء البعث ، لكن العقد الرابع من هذا القرن لم يكد يبدأ ، حتى ظهرت جماعة أطلقت على نفسها اسم « جماعة أبولو » ، وكان صاحب فكرتها والداعي لها أحمد زكي أبو شادي ، وقد تألفت هذه الجماعة الأدبية في خريف عام ١٩٢٢ ، لتجتمع بين أعضائها كل من أراد من الشعراء ، فلا تفرقة هنا بين مذهب ومذهب من مذاهب الشعر ، فراينا من أعضائها من يجري مع التقليد في شعره - مثل رجال حركة البعث أنفسهم : شوقي ، ومطران - كما رأينا من أعضائها كذلك من انتحوا بالشعر منحى جديدا متأثرا بما قرأوه لشعراء الغرب - والرومانسيين منهم بصفة خاصة - وعلى رأس هؤلاء إبراهيم ناجي (وهو طبيب) وعلى محمود طه (وهو مهندس) ، ولم تكن هذه آخر الحركات في تطور الشعر ، لكننا سنرجى المرحلة الجديدة التالية الى موضع آخر من هذا المقال .

وانه لما يدل على سريان الروح العقلية ابان الفترة التي نتحدث عنها ان نظرية التطور الداروينية وما تشعب عنها من فروع بعد ان كان الجهر بها في نهايات القرن التاسع عشر ، يستلعي من رجال الفكر نقطة ليردوا على ما كان يظن انه خطر على العقيدة الدينية - كما حدث عندما نشر جمال الدين الافغانى كتابه في « الرد على الدهريين » - أصبحت الآن مادة شائعة بين طبقات المثقفين . ففى سنة ١٩٢٤ اصدر اسماعيل مظهر كتابه « ملقى السبيل » (وكان مظهر قد ترجم الى العربية قبل ذلك كتاب اصل الانواع لداروين) ليكون هذا الكتاب الجديد تطبيقا للنظرية على موضوعات عامة مما كان يعنى به الكتاب المصلحون عندئذ ، وهو يقول في مقدمته لهذا الكتاب « ان لمذهب النشوء والارتقاء من الاثر في فروع العلوم الحديثة ، ما يجعلنى اعتقد تمام الاعتقاد بان هذا المذهب جدير بان يقف الانسان اكبر شطر من حياته وجهوده في سبيل درسه ونقله الى العربية ، وابناء الضاد على أبواب انقلاب علمى أدبى ، اخلت معاوله تهدم في بناء اساليبنا القديمة . لتحل محلها اساليب حديثة للتفكير » وبهنا من هذا النص هذه الجملة الأخيرة لأنها تؤيد ما نصف به فترة ما بين الحربين في مصر ، من الناحية الفكرية ، وهو أنها فترة انقلاب علمى وأدبى ، تهدم أسلوبا قديما لتحل محلها أسلوبا جديدا ، هو الأسلوب العلمى العقلانى القائم على الدرس والتحقيق .

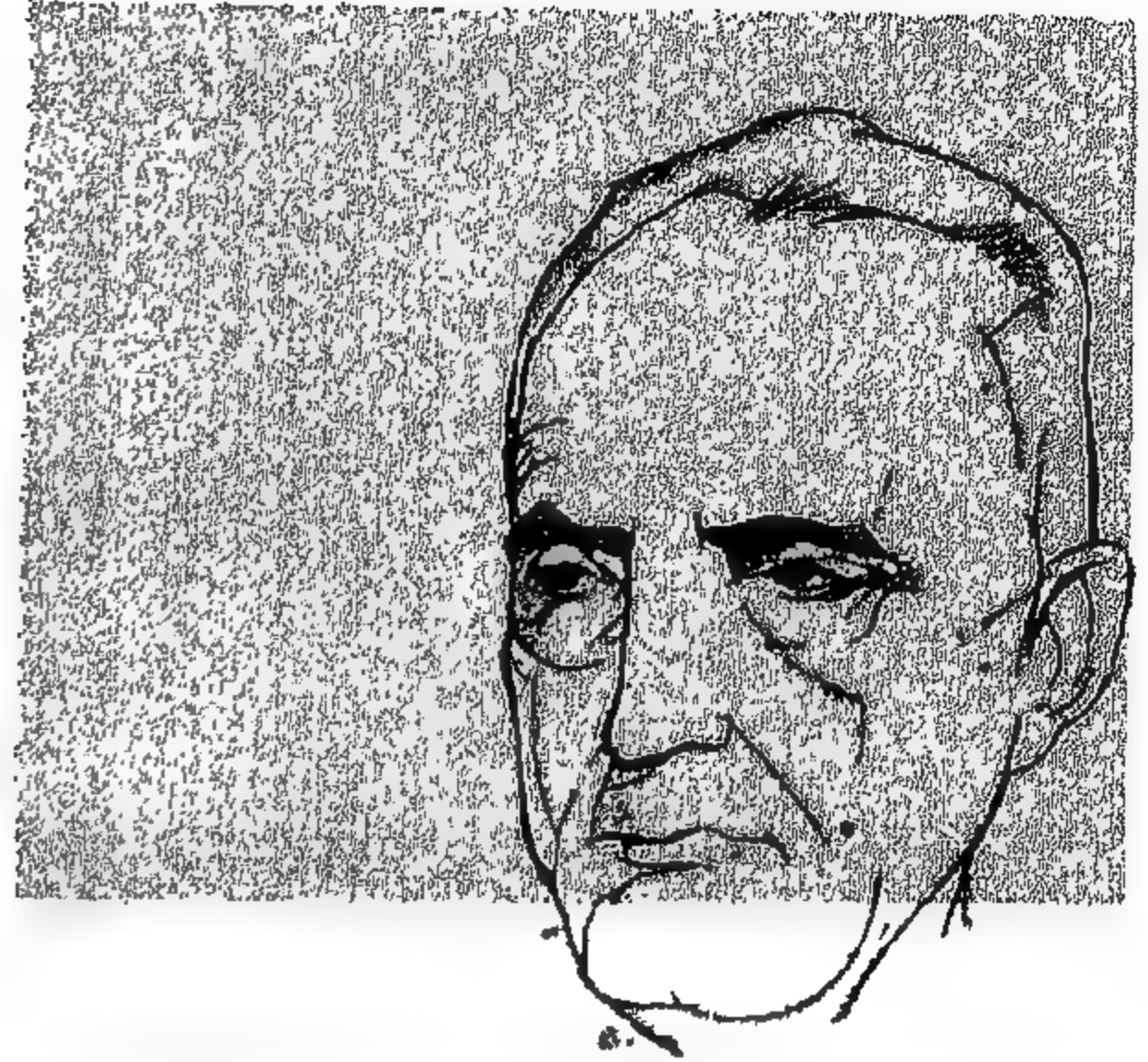
وهنا نذكر كتابا آخر اصدر سنة ١٩٢٥ كتابا آخر عن « نظرية التطور » - مما يدل على أن الفكرة كانت عندئذ تشغل الأذهان - لكن هذا الكتاب من هذا الكاتب لم يكن عرضا طارئا في حياته الفكرية ، بل كان جزءا لا يتجزأ من طريق واحد عاشه الكاتب ليبلغ به هدفا واحدا جعله نصب عينيه ، وأما هذا الكاتب فهو سلامة موسى ، وأما طريق حياته الفكرية فهو الإيمان بالعلم الحديث وما يقتضيه من ضرورة تطوير الأدب والحياة بأسرها ، وأما الهدف المقصود بهذا كله فهو أن يقيم بناء جديدا على أنقاض بناء قديم ، فلم يأل سلامة موسى جهدا في كل ما كتب ، ليقاوم الأسلوب القديم في التفكير وفى الكتابة ، فإذا كان التقليديون يعنون بصقل العبارة اللفظية عنابة تستنفد كل طاقتهم بحيث لا يبقى شيء منها لى معنى ينقلونه الى القارئ ، فقد أراد هو بما أسماه « الأسلوب التلفراتى » فى الكتابة أن تجيء العبارة خادمة للمعنى المراد نقله ، بحيث لا تحشر فيها لفظة واحدة لا تخدم المعنى المقصود .

لقد تميزت فترة ما بين الحربين بكثير من القلق الفكرى ، الناتج عن احساس المثقفين بضرورة الجمع بين طرفين كانا ما يزالان يبدوان وكأنهما نقيضان لا يجتمعان ، وهما : الثقافة التقليدية الموروثة من جهة ، والثقافة الأوروبية المنقولة من جهة أخرى ، وكان السؤال قد بدا

ومن معالم الطريق فيما بين الحربين ، حركة عقلانية ، نزع أصحابها نحو الاحتكام الى منطق العقل قبل أى شيء آخر ، وقد تمثلت هذه الحركة في كثير من البحوث والكتب والمواقف ، منها كتاب « الاسلام وأصول الحكم » مؤلفه على عبد الرازق (١٩٢٤) فقد كادت مصر حينئذ أن تتورط بدافع من أطماع حاكمها (الملك أحمد فؤاد) في أن يجتمع في شخص ذلك الحاكم لقب « الخليفة » - خليفة المسلمين - الى جانب لقب « الملك » ، وذلك بعد أن الفت تركيا الخلافة من عندها - وكان سلاطين تركيا هم أيضا خلفاء المسلمين - على اثر ثورتها السياسية الاجتماعية بزعامة مصطفى كمال ، وانما أراد ملك مصر ان يرث الخلافة بعد زوالها عن الاتراك ، لتجتمع في يديه رئاسة الدين ورئاسة الدولة معا ، وفى هذا الجمع خطورة كبرى على حركة التقدم الذى كانت مصر قد اخلت بأسبابه ، لأن تستر الحاكم وراء قناع من الدين ، من شأنه ان يطلق يده في فرض ما شاء من قيود ، بحجة أنها قيود تفرضها مبادئ الاسلام ، فكان لابد أن يظهر منا مفكر باحث ، ليقول للناس عن دراسة وتحقيق ، ان الاسلام لا يحتم ان يكون للدولة خليفة ، وما افنانا عن الوقوع في مشكلات كالتى وقعت فيها أوروبا حين جمعت الدين والدولة في يد واحدة .

وفى سنة ١٩٢٥ أنشئت جامعة القاهرة ، وادمجت فيها الجامعة الأهلية التى كانت قد نشأت سنة ١٩٠٨ ، كما أدمجت فيها كذلك مجموعة المعاهد العليا التى كانت تتفاوت أعمارها بين قرن كامل لبعضها - مثل كلية الطب - وبعض القرن لبعضها الآخر ، فجاء انشاء جامعة القاهرة علامة من أبرز العلامات الدالة على نهوض الشعب بشورة عقلية تنهم الثورة السياسية ، ولم يكدهمضى عام على انشائها ، حتى أخرجت المطبعة للدكتور طه حسين كتابه فى « الأدب الجاهلى » ، الذى ظهر وكأنه اعلان بقيام منهج علمى جديد ، يرسم خطوات المنهج الديكارتى فى البحث ، فيفرض الخطأ فيما توارثناه من معرفة ، حتى يثبت صوابه بالبرهان العلمى ، صوابا لا يرتكز على تحيز سابق لفكرة معينة ، فإذا كان العلوم الشائع المتوارث هو أن الشاعر الفلانى قد عاش فى العصر الفلانى ونظم القصائد الفلانية ، فلنفرض بادىء ذى بدء أن لم يكن لهذا الشاعر وجود ، ومن ثم لا يكون هو ناظم القصائد المنحولة له ، ثم تمضى فى البحث على هذا الأساس الحر ، لننتهى الى ما يؤدى اليه السير النهجى من نتائج ... وانها لقفزة طويلة نحو البعث الفكرى ، أن تدعو الناس الى ضرورة الشك فى صحة النصوص الموروثة ، قبل أن تعيد اليها الصواب عن طريق البحث العقلى المجرد .

تملؤه روح الفكاهة في طريقة عرضه ، ولهيكل من أمثال هذه المجموعات الجامعة بين الثقافتين « في أوقات الفراغ » (١٩٢٥) سبقه كتاب من جزئين عن جان جاك روسو (١٩٢١ - ١٩٢٣) أسهم به في إثراء الفكر السياسي الذي صاحب الثورة السياسية ، ليكون الفعل مقرونا بالنظر ، وهو في طريقة كتابته وسط بين العقاد والمازني ، فهو لا يبلغ من الأسلوب العابس مبلغ العقاد ، ولا من الأسلوب الضاحك مبلغ المازني ، ويكتفى بروح سمحة منبسطة الأسارير تسرى بين أسطره .



س . موسى

وأما طه حسين فقد كانت طريقته في الجمع بين الثقافتين ، أن يعالج موضوعا عربيا قديما بأسلوب عربي جديد ، وأن يكون مع الدعوة الى العقل العلمي مرة ، ومع الدعوة الى وجدان القلب مرة ، فانظر اليه كيف فجر قبلته الفكرية العقلانية سنة ١٩٢٦ بكتابه عن الادب الجاهلي ، ليعود سنة ١٩٣٣ فيصدر رائعه الادبية « على هامش السيرة » فيقول في مقدمته : « أنا أعلم أن قوما سيفيقون بهذا الكتاب ، لأنهم محدثون يكبرون العقل ، ولا يثقون الا به ، ولا يطمثون الا اليه ، وهم لذلك يضيّقون بكثير من الأخبار والأحاديث التي لا يسيّرها العقل ولا يرضّاها ... وأحب أن أعلم هؤلاء أن العقل ليس كل شيء ، وأن للناس ملكات أخرى ليست أقل حاجة الى الغذاء والرضى من العقل » .

لا عجب أن رأينا النقاد من زملائه يتصدون له بالتحليل والمقارنة ، فهذا ميكل يكتب فور صدور « على هامش السيرة » فيقول : « انه (أي طه حسين) الى حين وضع كتابه هذا ، كان من أولئك الذين يكبرون العقل ولا يثقون الا به ، فهذا الكتاب تطور عظيم في نفسية طه وفي نظره للحياة ، تطور واضح صارخ يكفي لتبينه أن نقرأ معا مقدمتين : مقدمة « على هامش السيرة » ومقدمة « في الادب الجاهلي » ... أن بين « في الادب الجاهلي » و « على هامش السيرة » موضعا للمقارنة ، فكلاهما يتحدث من العصر الجاهلي الذي سبق مولد النبي عليه السلام ، والذي حاصر هذا المولد ، والكتاب الأول يهدم ما جاءت به الأساطير عن الجاهلية ، بل يهدم الكثير مما ينسب للجاهلية من شعر ونثر ، ويراه من وضع المتأخرين لأغراض دينية أو مخالفة للدين ، والكتاب الأخير يجلو هذه الأساطير وينمقها ، ويرى في ذلك غذاء لما سوى العقل من ملكات الناس » .

تلك كانت طريقة طه حسين في الجمع بين الثقافتين ، فهو « لم يتطور في نفسه ولا في نظره للحياة » كما يعمل هيكل لهذا الجمع ، بل أن الثقافتين كلتيهما قد اجتمعتا فيه على نحو يجسد لنا في رجل واحد ، ما كنا وما لا نزال نأمل أن نبغّه من وحدة ثقافية تجمع لنا الطرفين ، ولعل الدكتور محمد عوض محمد كان أصدق تصويرا في تعليقه على كتاب « على هامش السيرة » حين قال عن طه حسين

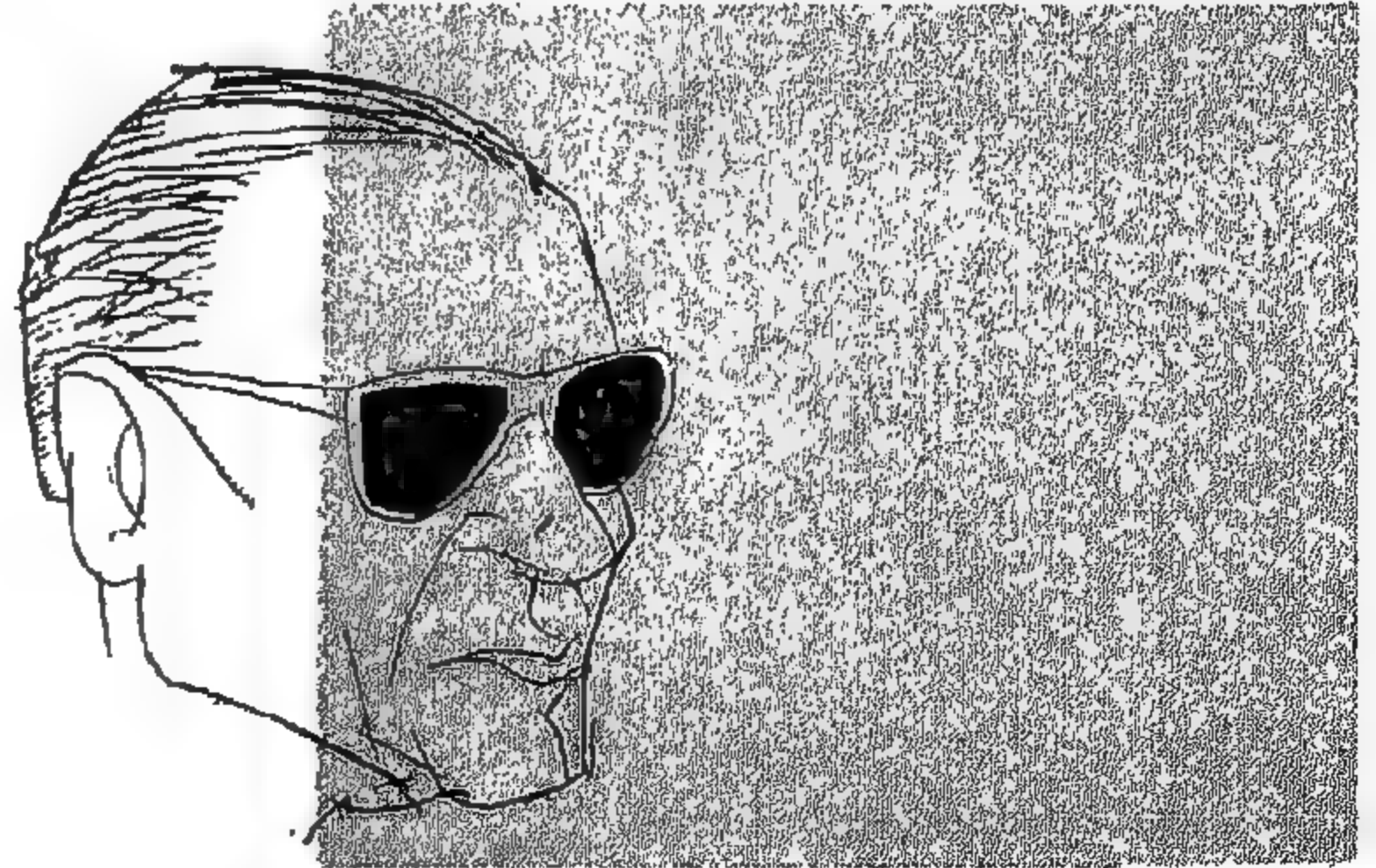
يطرح نفسه على رجال الفكر ، وهو : هل من سبيل الى الجمع بين الثقافتين في وحدة عضوية واحدة ، لا تنخل عن الطابع المحلي المميز ، ولا تقصر في مساهمة العالم المعاصر ؟ هنا كنت تجد ثلاث اجابات تصدر عن ثلاث فئات من المفكرين ، وتستتبع ثلاثة أساليب في أسلوب الكتابة : ناجابة يتمسك بها أصحابها بالتقديم الموروث فكرا وأسلوبا ، ومن هؤلاء مصطفى صادق الرافعي واجابة يريد بها أصحابها القضاء الكامل على التقديم الموروث والاخذ من الثقافة الأوروبية - علما وأدبا وأسلوب كتابة وطريقة حياة - اخذا مطلقا غير مشروط بشرط ولا مقيد بقيود ، ومن هؤلاء : سلامة موسى ، واجابة ثالثة يحاول بها أصحابها أن يجدوا موقفا وسطا يجمع بين الطرفين ، فهم اذا كتبوا جاءت عبارتهم ملتزمة بقواعد الأسلوب العربي المتين ، وهم اذا فكروا حاولوا المزج بين موضوعات التقديم وموضوعات الجديد ، وكان من حسن الطالع أن وقعت في هذه الطائفة جمهرة الأعلام من رجال الفكر والادب : العقاد ، طه حسين ، هيكل ، المازني ... وغيرهم ، فلهؤلاء جميعا مجموعات من مقالات كتبوها خلال الفترة التي نتحدث عنها ، ثم جمعوها في كتب يكفي أن تطالع أي كتاب منها ، لتجد ثقافة الغرب قد جاورت ثقافة العرب الأقدمين في تألف وانسجام ، اذ قد تجد فصلا عن هومر أو شكسبير أو شلي ، يعقبه فصل عن امرئ القيس أو ابن الرومي أو المتنبي ، وهكذا .

للعقاد في هذه الفترة « مطالعات في الادب والحياة » (١٩٢٤) ، و « ساعات بين الكتب » (١٩٢٩) وللمازني « حصاد الهشيم » (١٩٢٤) و « قبض الريح » (١٩٢٧) و « صندوق الدنيا » (١٩٢٩) وأن القارئ ليدرك من مجرد المقارنة بين عنوانات الكتب عند الأول وعنوانات الكتب عند الثاني ، أن هذين الزميلين الصديقين ، وأن يكونا قد اتفقا على الهدف (وهو الجمع بين الثقافتين) فقد اختلفا في طريقة التناول : الأول جاد الى درجة التزمّت فكرا وأسلوبا ، والثاني جاد في فكرته ساخر

- بطريقته الفكرة - « أن ثقافته الحقيقية هي ثقافة ازهرية متينة قوية الاسس ... وأن لبست ثقافة الغربيين ... الا رواء وطلاء ، ان يهر العين منظره ، فانه لا يذهب الى غور بعيد ، وقديما قال نابيلون في الروس : انك اذا حككت الروسى بدا لك التترى ، وفي وسعنا ان نقول اذا حككت طه حسين برفق ، بدا لك الازهرى القح الصميم بكل ما تحمله هذه الكلمة من فضل وعلم » .

ولو كان طه حسين حين كتب « على هامش السيرة » قد تطور في نفسيته وفي نظره للحياة - كما قال هيكل عنه - لما رأيناه بعد « على هامش السيرة » يعود مرة أخرى فيصدر كتابه الهام « مستقبل الثقافة في مصر » (١٩٣٩) ليقول به للناس انه لابد لنا من الاخذ عن الأصول الثقافية اليونانية ، استمرارا لما كان آباؤنا الاقدمون قد فعلوا في نهضتهم الفكرية ، حين طفقوا ينقلون ثقافة اليونان العلمية والفلسفية بغير حرج ولا تردد ، ولا نترك الحديث عن طه حسين في هذا الموضوع من المقال ، دون ان نذكر ترجمة حياته الرائعة التي كتبها سنة ١٩٢٩ بعنوان « الأيام » ، فجاءت هذه الترجمة الدائية من أجمل الثمار الأدبية في تلك الفترة ، التي اجتمعت فيها روافد الثقافة كلها من شرق ومن غرب .

هكذا قضينا أعوام العقدين الثالث والرابع من هذا القرن ، نمد ذراعا الى تراثنا فنحييه ، وذراعا الى الثقافة الأوروبية فننقلها ، وانه لجدير بالذكر في هذه المناسبة ، ان نشر الى عدد من المجلات التي ظهرت عندئذ وشاعت شيوعا واسعا ، وكانت من افعل الأدوات الثقافية التي هيات النفوس والعقول لتقبل نهضة جديد في تاريخنا الثقافي ، ستظهر بوادره بعد الحرب العالمية الثانية ، ويبلغ النضج بعد ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ - وأما هذه المجلات التي نشر اليها ، فهي « السياسة الأسبوعية » التي كان يرأس تحريرها محمد حسين هيكل ، و « البلاغ الأسبوعي » الذي كان يكتب فيه العقاد ، و « المجلة الجديدة » التي أصدرها وكان يرأس تحريرها سلامة موسى ، و « الرسالة » التي أصدرها وكان يرأس



طه حسين

تحريرها أحمد حسن الزيات و « الثقافة » التي كان يشرف عليها أحمد أمين ، وأصدرتها لجنة التأليف والترجمة والنشر ، وهي لجنة تتألف من جماعة من رواد الثقافة الجديدة ، أنشئت سنة ١٩١٤ لتدل باسمها وبنوع جهودها على اتجاهات الحركة الثقافية في هذا القرن العشرين كله ، اذ هي حركة تقوم على « الترجمة » عن الفكر والأدب الأوروبيين ، و « النشر » للخاتر التراث القديم ، لتخرجها الى النور من خزائن الكتب ، و « التأليف » الجديد الذي يحبل طابعا الحديث بما فيه من اصالة تستمد غذاءها من المادة المترجمة والمادة المنشورة على السواء .

- ٤ -

لا أحسب الحركة الثقافية التي عاشتها مصر فيسما بين الحربين ، تحاول فيها الجمع بين ثقافتين ، لا أحسب تلك الحركة تتضح معالمها بأنصع مما تتضح به في أمثلة نسوقها لبعض الموضوعات التي كانت تشتجر فيها الاقلام خلال تلك الفترة ، خصوصا اذا تذكرنا حقيقة هامة جدا في هذا الصدد ، هي أن الكاتب الواحد قد يأخذ بهذا الرأي مرة وبذلك الرأي مرة أخرى ، مما يدل على أن فوران الآراء والمذاهب لم يأذن لأحد عندئذ بالاستقرار على فكرة واحدة أمدا طويلا ، ما دامت هذه الفكرة ماسة بأركان البناء الفكرى الجديد الذى كان المصريون عندئذ في سبيل اقامته ، ومما يدل كذلك على اخلاص المفكرين حينئذ لبلوغ غايتهم في بعث الامة بعثا فكريا شاملا ، اخلاصهم لذلك اخلاصا لم يسمحوا لأنفسهم معه أن يتعصبوا لفكرة او لأخرى ، اذا أثبت تطور الاحداث خطأها وتمويقها لمجرى التاريخ .

وأول موضوع نسوقه مثلا للصراعات الفكرية في عشرينات هذا القرن وثلاثيناته ، هذا الموضوع الاساسى بالنسبة الى اقامة البناء الثقافى الجديد : ما هي الأصول الاولى التي نرد المصريين اليها ؟ أهى أصول فرعونية أم هي أصول عربية لا نجاوؤها الى ما وراءها في التاريخ ؟ وقد ناصر الفرعونية سلامة موسى ومحمد حسين هيكل وغيرهما الا أن هيكل عاد فتبين وجه الخطأ فيما بدأ للدفاع عنه ، فقد بدأ هيكل - بمناسبة صدور كتاب عن (قصص البردى) لمالم ترى مصرى (١٩٢٦) - بدأ هيكل في ربط الصلة بين مصر القديمة ومصر الحديثة مؤكدا أن بين الحالتين « اتصلا نفسيا وثيقا ينساه كثيرون ويحسبون أن ما طرأ على مصر منذ عصور الفراغة من تطورات في نظم الحكم وفي العقائد الدينية وفي اللغة وفي غير ذلك من مقومات الحياة » قد فصل بين هذه الامة الحاضرة وبين الامة المصرية القديمة ، فصلا حاسما ، جعلنا الى العرب أو الى الرومان أقرب منا الى

أولئك الذين عمروا وادى النيل في ألوف السنين التي
سبقته المسيحية » .

فرد على هذه النزعة الفرعونية كتاب يؤمنون بأن
جذورنا عربية ، وبأنه من العبث أن نردها إلى أبعد من
ذلك في التاريخ ، لتضل في متاهات القرون ، ومن هؤلاء
أحمد حسن الزيات حين قال : « اشتهر بالرأى الفرعوني
اثنان أو ثلاثة من رجال الجدل وساسة الكلام » فبسطوه
في المقالات ... حتى خال بنو الأعمام في العراق والشام
أن الأمر جد ، وإن الفكرة عقيدة وأن ثلاثة من الكتاب
أمة ، وأن مصر - رأس البلاد العربية - قد جعلت المآذن
مسلات ، والمساجد معابد ، والكنائس هياكل ، والعلماء
كهنة » وبعد أن يمضي الزيات بأسلوبه العربي البليغ في
التهكم من الفكرة الفرعونية وأصحابها يلخص الموقف
بعبارة مركزة ، فيقول : « وبعد فإن ثقافتنا الحديثة إنما
تقوم في روحها على الإسلام والمسيحية ، وفي آدابها على
الآداب العربية والغربية » ، وفي علمها على القرائح الأوروبية
الخاصة ، أما ثقافة البردي فليس يربطها بمصر العربية
رباط ، لا بالسلمين ولا بالأقباط » .

* * *

ونسوق مثلاً ثانياً للموضوعات التي اختلف فيها رجال
الفكر في الفترة التي نحللها ، وكيف جاء اختلافهم في
موضوع الخصائص الأصلية التي يتميز بها المصريون ، وهل
هي أقرب إلى خصائص اليونان ، أو إلى خصائص العرب ،
ومرة أخرى ننبه إلى نقطة هامة ، وهي أن المتعارضين لم
يثبتوا على آرائهم فيما كانوا يعرضون الرأي فيه ، ومبادلة
الرأي هذه المرة كانت بين توفيق الحكيم وطه حسين ،
في طرح الحكيم المشكلة بقوله : إنما الأمر الذي يحتاج إلى
كلام هو معرفة مميزات الفكر المصري ، معرفة أنفسنا ،
حتى تبين لجيلنا مهبطه : هذه هي المسألة (وليلاحظ
قارئ اليوم أن هذه نفسها ما زالت هي المسألة المطروحة
أمام المفكرين ، وقد دنونا من ختام العقد السابع
من القرن العشرين) ... ويمضي الحكيم في حديثه ليؤكد
أن الروح المصرية والروح العربية مختلفتان ، ولقد اختلفت
أحدهما بالآخرى على نحو يصعب معه فصلهما ، لنميز
الواحدة من الأخرى ، لكن هذا الفصل أمر لا بد منه ،
إذا أردنا أن نتبين أنفسنا ، ويعرض الحكيم تحليله هو على
قرائه ، فيبين - أولاً - أن دراسة الفن المصري والفن
الأغريقي كقيلة بأن تبرز الفرق بين العقليتين : « ما بال
تماثيل الأدميين عند المصريين مستورة الأجساد ، وعند
الأغريق عارية الأجساد ؟ هذه الملاحظة الصغيرة تطوى
تحتها الفرق كله ، نعم ، كل شيء مستتر خفي عند
المصريين ، عار جلي عند الأغريق ، كل شيء في مصر خفي
كالروح ، وكل شيء عند الأغريق عار كالمادة ، كل شيء عند
المصريين مستتر كالنفس ، وكل شيء عند الأغريق جلي
كالمنطق ، في مصر الروح والنفس ، وفي اليونان المادة

والعقل » ، وبعد هذه المقارنة يجري الحكيم مقارنة أخرى
لتنم له المقدمات مقارنة بين اليونان والعرب ، فيقول
أن خط الأغريق مماثل لخط العرب : كل تفكير العرب
وكل فن العرب في لذة الحس والمادة . عند الأغريق
الحركة ، أي الحياة ، وعند العرب السرعة ، والخلصة
هي أنه « من المستحيل أن نرى في الحضارة العربية كلها
أي ميل لشئون الروح والفكر بالمعنى الذي تفهمه مصر
والهند من كلمتي الروح والفكر » و « لا ريب عندي أن
مصر والعرب طرفا نقيض : مصر هي الروح ، هي السكون ،
هي الاستقرار ، هي البناء ، والعرب هي المادة ، هي
السرعة ، هي الطعن ، هي الزخرف ، مقابلة عجيبه :
مصر والعرب وجهها الدرهم ، وعنصر الوجود ، أي أدب
عظيم يخرج من هذا التلقيح . أتني أتمنى للأدب المصري
الحديث هذا المصير : زواج الروح بالمادة والسكون
بالحركة ، والاستقرار بالقلق ، والبناء بالزخرف » .

ويرد طه حسين على الحكيم ، رافضاً أن تنسب الروح
المصرية إلى أصول تبعد بها عن العرب وعن اليونان ، ذلك
أن الفوص بالروح المصرية الحديثة إلى الأصول الفرعونية
مضطر إلى الضرب في مجاهل التخمين ، على أن النسبة
إلى العرب أمر قائم مشهود : « نحن - إذن - أمام
أمرين ، أحدهما عرضة للشك الشديد ، لا تكاد تعرف
منه شيئاً ، والآخر لا سبيل إلى الشك فيه ، أحدهما حياة
مصر القديمة وحضارتها العقلية - إن صح هذا التعبير -
والآخر حياة العرب وحضارتهم ، فإلى أي الأمرين نفرع
لنقيم عليه بناء أدبنا الجديد ؟ إلى الشك أم إلى
اليقين ؟ » ويمضي الدكتور طه حسين في رده على الحكيم
ليخلص إلى جوهر الموضوع ، وهو : هم يتكون روح مصر
منذ استعربت ؟ ويجب بأنفسها تتكون من عناصر ثلاثة ،
أولها العنصر المصري الخالص الذي ورثناه من المصريين
القداماء ، وثانيها هو العنصر العربي الذي يأتينا من اللغة
ومن الدين ومن الحضارة ، وثالثها هو العنصر الأجنبي الذي
أثر في الحياة المصرية دائماً ، والذي سيؤثر فيها دائماً ،
وهو هذا الذي يأتينا من اتصالها بالأمم المتحضرة في
الشرق والغرب ، جاءها من اليونان والرومان واليهود
والفينيقيين في العصر القديم ، وجاءها من العرب والترك
والفرنجة في القرون الوسطى ، ويحيثها من أوروبا وأمريكا
في العصر الحديث (راجع مجلة الرسالة ، أعداد شهر
يونيو ١٩٣٣) .

ونسوق مثلاً ثالثاً مما كان يدور فيه القول بين الأدباء
والمفكرين في فترة ما بين الحربين ، موضوع القديم
والجديد في تصور الناس للأدب . فهناك من ينصرفون
باهتمامهم إلى صقل اللغة وتجويدها دون أن تكون هنالك
الفكرة التي ينقلونها بتلك اللغة ، وهؤلاء هم أنصار
القديم ، وهناك من يهتمون بالفكرة أولاً ما يهتمون ،
وهؤلاء هم أنصار الجديد - بتعبير أبناء الفترة التي
نعرضها هنا - ، ونستطيع أن نتخذ سلامة موسى مثلاً

حديثا ظريفا في صالون ، وأن الآخرين ينتقدون الأدب نقدا موضوعيا يضرب في لباب الموضوع بغير اصطناع الظرف الاجتماعي الواجب اصطناعه في ندوات الأصدقاء ، وكان العقاد فيما كتب على اعتقاد بأن ثمة فرقا بين الثقافتين يثبت من الفرق بين المزاجين ، وأن هذا الفرق واضح في مفكرتنا وأدبائنا أنفسهم فمن درس منهم الثقافة اللاتينية وجدته أقرب إلى أن يكون مؤرخا للأدب أو شارحا له ، ومن درس منهم الثقافة السكسونية وجدته أقرب إلى أن يكون هو نفسه كاتباً أدبياً أو شاعراً .

وهنا تصدى الدكتور طه حسين للرد والتصحيح ، زاعماً أن « ليس هناك نقد لاتيني ونقد سكسوني ، وإنما هناك نقد فحسب ، نقد يعتمد على هذا الدوق الغنى العالى الذى أحدثته الثقافة اليونانية واللاتينية ، وورثته عنهما الأمم الحديثة على اختلاف أجناسها وبيئاتها ، لكل النقد من الفرنسيين والإيطاليين والألمانيين والإنجليز قد قرأوا آيات البيان اليونانى واللاتينى وذاقوا آيات الفن اليونانى والرومانى لأنفسهم ، أو كونت لهم هذه القراءة ذوقاً عاماً مشتركاً بينهم جميعاً يختلف في ظاهره ولكنه لا يختلف في جوهره ، لأن هذا الجوهر واحد مستمد من هوميروس وبندار وسوفوكل وأرسطوفان وأفلاطون » .

- ٥ -

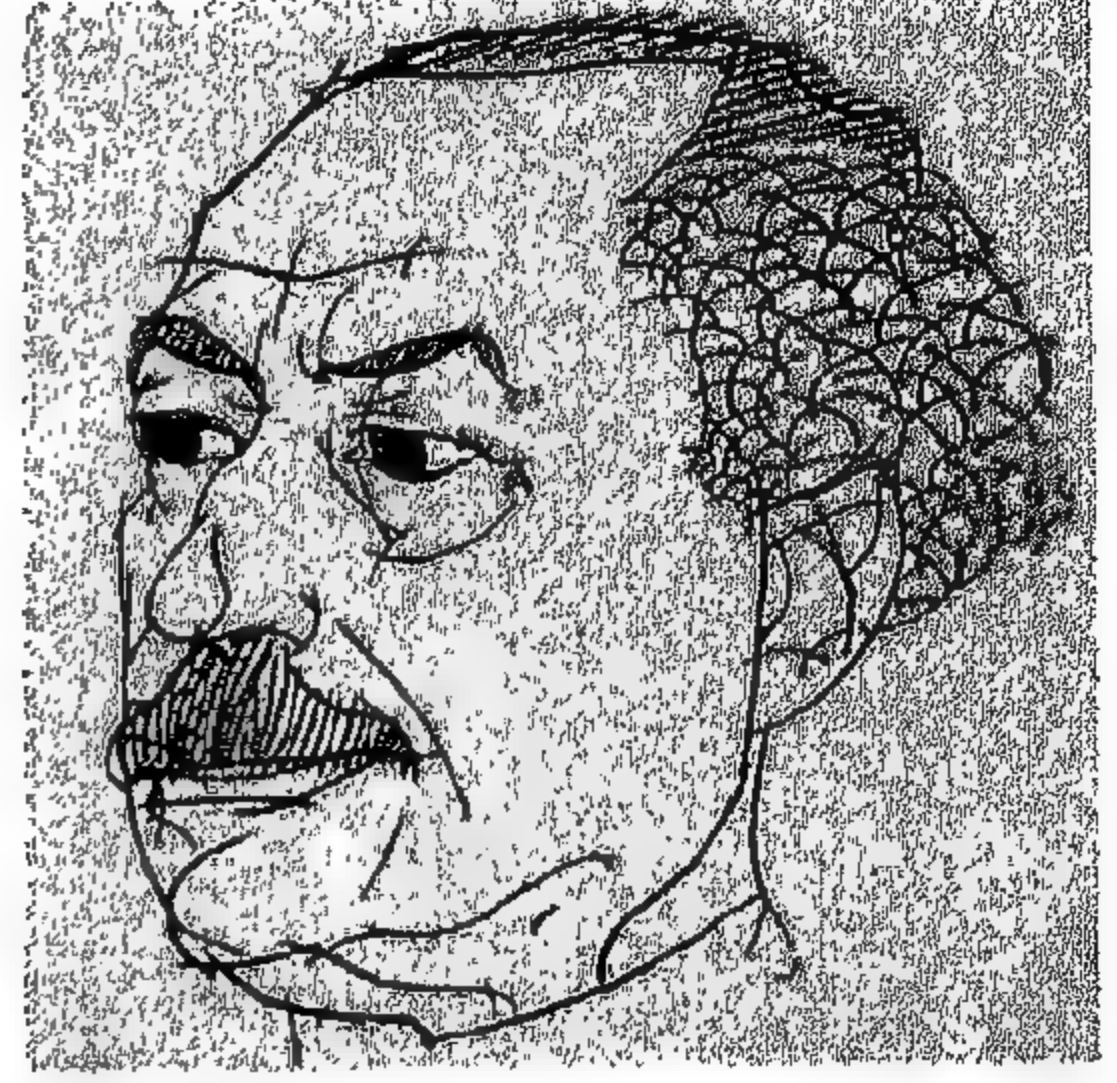
هكذا كنا في فترة ما بين الحربين ، نحاول العثور على الجذور العميقة التى يمكن أن نثبت منها شجرة الحياة المصرية الجديدة ، نحاول ذلك في الشعر ، وفي النقد الأدبى وفي الفكر النظرى ، لكن هذه المحاولة جاوزت ذلك كله ، جاوزته إلى مجال الخلق الأدبى الجديد فى القصة والمسرحية ، فلئن كان الشعر صورة مألوفة فى الأدب العربى منذ أقدم العصور فلم تكن القصة - بمعناها الفنى الحديث - ولا المسرحية مألوفتين معروفتين ، فماذا لو أجرينا عليهما المحاولات ، لتتخذ منهما وسيلتين جديديتين فى البحث عن أنفسنا ؟ لقد بحثنا عن هذه النفس فى القصيدة وفى المقالة ، وبقي أن تلجأ إلى طريقتين أخريين فى التحليل والتجسيد ، التحليل الذى يتعقب سلوك الناس إلى أصوله الأولى ، والتجسيد الذى يبلور روح المجموع فى أشخاص يصورهم كاتب القصة أو كاتب المسرحية .

وكانت أولى محاولتنا الجادة فى القصة - كما ذكرنا - هى « زينب » وهى القصة التى كتبها محمد حسين هيكل فى منتصف العقد الثانى من القرن ، كتبها ليجسد فيها دعوة قاسم أمين إلى حرية المرأة ، وليعرض فى حوادثها عيوب المجتمع التقليدى الذى يحول دون امرأة ورجل متحابين لا لشيء إلا لأنهما من طبقتين متفاسوتين من حيث الفنى والفكر .

متطرفاً لفريق المجددين ، ومصطفى صادق الرافعى مثلاً متطرفاً لفريق المشيعين للقديم . كتب سلامة موسى - مهاجماً يقول : « أدباء الصنعة يكتبون وكل همهم محصور فى تأليف استعارة خلاصة أو مجاز جميل ، أو كناية بارعة ، أو غير ذلك من الفقايع ، فإذا أراد أحدهم أن يؤلف كتاباً أو يضع مقالة ، لم يعن أقل عناية بالموضوع الذى يكتب فيه ، وإنما يعمد إلى الفقايع ، فيؤلف منها عبارة خلاصة ، فيتوكل بها إنشاءه ، أو يرصها رصاً ، وكثيراً ما يعجز أمثاله عن تأليف عبارة من انشائهم الخاص » وكتب كذلك فى موضوع آخر يقول : « فى مصر وسوريا طبقة من الأدباء لها عيون من خلف رءوسها ، فإذا نظرت لم تر سوى الماضى ثم هى مع ذلك لا ترى كل الماضى ، وهى لو استطاعت أن تفعل ذلك ، لكان لها من ذلك بصره بالحاضر والمستقبل ، أجل ، لو كانت هذه الطبقة تنظر إلى الماضى خلال تلسكوب العلوم الحديثة لاستطاعت أن تقرأ لغة الطبيعة ، وتدرك أن روح العالم هى روح نشوء وتطور » .

ويرد الرافعى على هذا الهجوم ، فيؤكد أن علتته الحقيقية ترجع إلى التمكن من لغة العرب وأدبهم ، فمن لم يجد فى حياته الفرصة لهذه الدراسة ، وشاءت له ظروفه أن يدرس لغة أجنبية ، راح يتهم اتهامات مصدرها مجرّه عن التعبير بلغة العرب ، وهنا يتدخل الدكتور طه حسين ، فيناصر سلامة موسى بعض الناصرة ، ويصحح الرافعى فيما ذهب إليه ، فيقول : « نعتقد أن الأستاذ الرافعى يسرف فى هذا الحكم ، ولعل مصدر اسرافه أنه أخطأ فهم ما يكتب أنصار المذاهب القريبة ، وهو إنما أخطأ الفهم لأنه أخطأ الدوق وإنما أخطأ الدوق لأنه أخطأ الفهم ؛ أن بعض أنصار المذهب الجديد قد أخذوا من اللغة العربية وآدابها بحظ لا بأس به ، وأن قوتهم فى اللغة الأجنبية وآدابها لم تحملهم على أن يضيعوا حظهم فى اللغة العربية وآدابها ، إذن فانتصار هؤلاء للمذهب الجديد ليس ضعفاً ، وليس اعتذاراً لأنفسهم وليس تعصباً للأدب الأجنبى الذى تفوقوا فيه » .

وهذا مثل رابع تقدمه لما كان يشغل الأدباء والفكرين فى مصر إبان الفترة التى نتحدث الآن عنها - فترة ما بين الحربين - فلم يكن يكفى أن يختلف المختلفون على أى الثقافتين يجب علينا الانتماء إليها فى نهضتنا الأدبية : العربية القديمة أم الأوروبية الحديثة ؟ بل حدث خلاف فرعى بين أنصار الثقافة الأوروبية الحديثة أنفسهم ، كان السؤال هذه المرة هو : أى الثقافتين الأوروبيتين يجب الأخذ بهما قبل أختها ؟ أهى ثقافة اللاتين أم ثقافة السكسون ؟ وبدأ الحوار فى هذا الموضوع بمقالة نشرها العقاد تعليقا على كتاب أصدره أنطون الجميل عن « شوقي شاعر الأمراء » ، فجاءت فى هذا التعليق موازنة بين طريقة اللاتينيين فى النقد الأدبى وطريقة السكسونيين ، خلاصتها أن الأولين ينتقدون الأدب ، وكأنهم يتحدثون



ت . الحكيم

الواقع للموس ، كل كاتب بحسب استعداداته وطريقته في الخلق الفنى ، فاذا كان توفيق الحكيم قد لمس الصراع العنيف بين المصرى وتيسار الزمن ، لمسه فى قصته « عودة الروح » ، فقد عاد اليه بصورة أصرح - وأقوى - فى مسرحيته « أهل الكهف » (١٩٣٣) التى بناها على القصة الواردة فى الكتاب المقدس وفى القرآن الكريم ، الا أن الكاتب هنا قد جعل فعل الزمن أقوى من مواطن الانسان ، فهؤلاء هم أهل الكهف بعد أن استغرقوا فى نوم طويل ، أبعدهم عن مجرى الحوادث مئات السنين ، عادوا الى الحياة من جديد ، وانطلقوا يبحثون عما كان يربطهم بها من روابط : الوالد يبحث عن ولده فيعلم أنه مات منذ قرن كامل ، فلا يطيق العيش بعد أن انفصمت روابطه بالناس من حوله ، وهذا حبيب يلتبس حبيبته ، فيلتقى بحفيدة لها ، شبيهة بها ، فيحسبها الحبيبة القديمة ، ويحدث أن تحبه هذه الحفيدة ، لكن ما أن اكتشف كلاهما حقيقة الواقع ، حتى تصعقهما هذه الحقيقة ، فلا يحتملانيها ، وهكذا قل فى سائرهم ، كل منهم تفجؤه الفجوة بين حقيقته هو ، والحقيقة الخارجية ، فيؤثر الموت على حياة لا روابط فيها بينه وبين أهلها .

ان كاتبنا المسرحى العظيم ، يؤمن فى أعماق نفسه بوجود قوة غيبية لا قبل للانسان بردها ، فان أوهمه خياله - أو أوهمه العقل المحدود - بأنه قادر على أن يفرض سلطانه ، حدثت الفاجعة ونزلت المأساة ، ولذلك لا مفر للانسان إذا أراد لنفسه عيشاً سعيداً ، من أن يحيا فى ظل ايمانه وعلى دفء عاطفته ، وأن يحصر المعرفة العلمية فى حدودها مهما ضاقت تلك الحدود ، ولعل هذا هو الفارق الرئيسى بين ما يسمى بالشرق وما يسمى بالغرب - فى التقسيم الثقافى لمجموعات البشر - وهو أن الغرب يدمى بعلمه العقلى أكثر مما يستطيع ، وأكثر مما يوفر للحياة الانسانية هناءتها ، وأما الشرقى ، فلو ترك لطبيعته ، آثر أن يستمع الى صوت وجدانه ، حتى وان لم يعد له بالعلم الكثير عن هذا الكون الكبير ، وإذا شئت عبادة موجزة تلخص هذا الفارق بين الثقافتين ، فقل ان فى الغرب علماً وفى الشرق تصوفاً ، وأن التصوف أعلى مرتبة من العلم .

هذا وهو فى مسرحية أخرى له ، مسرحية « شهر زاد » يجعل بطلها شهريار يبلغ من المتعة الحسية الجسدية أقصى مداها ، لكنه بعد ذلك لم يسترح ولم يطمئن ، يريد معرفة سر الكون ، لكن هذا السر يستغرق على فهمه العقلى ، ولم يكن له بد - إذا أراد الوصول من أن يلجأ الى بصيرته التى تنفذ به خيالات العالم المنظور ، والا فهذا العالم المنظور ضارب حوله بنطاقه ، لا يجد له منه مهرباً ، لو جعل أدواته هى الحواس التى تشتته ، والعقل الذى يفسر ... ومن هذه الزاوية نفسها - زاوية الايمان بقصور العقل والعلم ، يكتب الحكيم قصة « عصفور من الشرق » ليرد بها غرور الغرب بعلمه وآلاته : « فماذا صنع

ونمضى الى العقد الثالث من القرن ، فنرى « المقالة » قد ملأت الفراغ الادبى كله سواء فى ذلك المقالة السياسية التى اشتعلت حرارة من نار الثورة ، والمقالة الادبية والفكرية التى انتقل اليها الخلاف السياسى المذهبى بين الكتاب ليصبح خلافاً فكرياً فلسفياً - حتى اذا ما بلغنا أواخر العقد الثالث هذا ، صادفتنا ألوان أدبية جديدة : صادفتنا « الأيام » للدكتور طه حسين ، و « عودة الروح » لتوفيق الحكيم ، وبعض المسرحيات الشعرية لآحمد شوقي ، وهى كلها - بمعنى من المعانى - محاولات فى سبيل العثور على حقيقة انفسنا : أهى تفوص بنا الى جذور نرمونية كما يذهب توفيق الحكيم فى مودة الروح ؟ أم هى جمع بين الثقافة العربية الاصيلية والروح الغربية ، كما يمثل هذا الجمع فى ترجمة طه حسين لحياته ، وفى مسرحيات لشوقي الشرقية المضمون الغربية الشكل ؟ .

لقد جاءت قصة « عودة الروح » فى موضعها الزمنى من تاريخنا الفكرى الحديث ، شاهداً قوياً على رغبة المصرى - اذ يرى نفسه فى دوامة التيارات الثقافية الوافدة اليه من كل صوب - فى أن يثبت ذاته اثباتاً يجعلها « مصرية » خالصة ، تتميز بطابع خاص ، وهى ذات تصارع الزمن لتخلد وتستعصى على الفناء ، ثم هى فى هذا الصراع لا تجمد ولا تخمد الا لى ثبور حين يظهر لها من أصلابها زعيم قائل ، ولئن جرت الاسطورة المصرية القديمة برواية عن ايزيس وكيف طفتت تجمع اوصال أخيها أولبريس الممزقة المبعثرة حتى أعادته كائناً سوياً تدب فيه الروح من جديد ، فهكذا تجرى الحياة فى مصر أبداً على مر التاريخ الطويل : يمزق أشلاءها من يمزق ، لكن ذلك لا يطول طويلاً حتى يتولاها زعيم من أبناءها فيجمع شملها ويعيدها أمة سوية ممثلة بدوافع الحياة .

ونمضى مع الزمن الى العقد الرابع من هذا القرن - الثلاثينات - لنجد انفسنا أمام حصاد غنى من ثمار القرينة الادبية فى القصة والمسرحية ، لكن المحاولة الرئيسية لم تزل هى ، وأعنى محاولة البحث عن حقيقة انفسنا فيما نحلله من شخصيات نصورها بوحى من

لنا العلم ؟ وماذا أفدنا منه ؟ الآلات التي أتاحت لنا السرعة ؟ وماذا أفدنا من هذه السرعة ؟ البطالة التي تلم بعمالنا ، واضعاع ما يزيد من وقت فراغنا فيما لا ينفع . . . ولا نترك توفيق الحكيم في ثلاثينات هذا القرن ، دون أن نذكر كتابه « يوميات نائب في الأرياف » الذي يقدم صورة نضرة للحياة في الريف المصري ، ومدى ما كان يقسم أهل الريف عن التشريعات والقوانين ، فهم لا يفهمونها ولا يدركونها ، وهي لا تراعى حقائق معاشهم ومدى ادراكهم .

وظهرت في الثلاثينات قصتان للصديقين المازني والعقاد ، قصة المازني عنوانها « إبراهيم الكاتب » (١٩٣٢) وهي بمثابة ترجمة ذاتية للكاتب ، تحلل ظاهرة الحب التي تربط بين الرجل والمرأة ، كما تشير الى صفة رئيسية في الكاتب ، وهي انحصاره في ذاته ، وأما قصة العقاد فعنوانها « سارة » (١٩٣٨) وهي - كرميلتها - تحليل لظاهرة الحب بين الرجل والمرأة ، لكن التحليل هنا مأخوذ من زاوية جديدة ، هي الزاوية التي يكون فيها المحب عقلا كله ، والحبوبة حيوية جسدية كلها . . . ترى هل شغل الكاتبان في قصتهما هاتين بتحليل الحب ، نتيجة لظفر المرأة بحريتها عندئذ على نطاق ملحوظ ؟ وبهذا تكون هاتان القصتان مكملتين - من حيث الوظيفة الاجتماعية التي تؤديانها - لقصة « زينب » التي أخرجها هيكل سنة ١٩١٤ ، فكلها تجسيد للنتائج التي تترتب على دعوة قاسم أمين الى حرية المرأة : في « زينب » لم تكن المرأة قد ظفرت من حريتها الا بقبس ضئيل يتيح لها أن تحب ، دون أن تجهر بحبها ، وفي « إبراهيم الكاتب » تتعدد المحبوبات للحبيب الواحد ، وفي « سارة » تلعب المحبوبة بعقل حبيبها ، كأنها في هذا إشارة الى أن الحرية للمرأة قد زادت على حدها المأمول .

- ٦ -

وتنشب الحرب العالمية الثانية سنة ١٩٣٩ ، لتدوم حتى سنة ١٩٤٥ ، فتكون نتيجتها على تيارنا الفكري شبيهة من بعض الوجوه بنتيجة قيام الحرب العالمية الأولى ١٩١٤ - ١٩١٨ ، ففي أعوام الحرب الثانية - كما هي الحال في أعوام الحرب العالمية الأولى - ينطوى الكتاب على أنفسهم ، لكن انطواءهم هذه المرة كان معناه العودة الى ماضي الأمة العربية يجثرونه ، ويحيون أبطاله أحياء قد يقيم أمام الجيل الصاعد صورة مجدهم الذي لم يكن ينهض فيضاً الثقافة العربية أن يعطى عليه ، لقد رأينا خلال الصفحات السابقة كيف تلازم خيطان ثقافيان في حياتنا ، فساروا جنباً الى جنب ، تكون الغلبة آناً لهذا الخط ، وآناً آخر لذلك ، وأعني بهما الثقافة العربية القديمة في ناحية ، والثقافة الغربية في كل

عصورها ، من اليونان فنزلاً ، في ناحية أخرى ، وكثيراً ما وفق رجال الفكر والأدب من ضفر هذين الخطين ليجملا منهما كيانا واحداً ، كما هي الحال في بعض أعمال العقاد ، وفي أعمال طه حسين ، وتوفيق الحكيم وغيرهم ، لكن قيام الحرب جاء مذكراً لنا بوجوب الجد في البحث عن أنفسنا ، لنخلق لأنفسنا شخصية جديدة نستمد بها للحياة الجديدة التي لابد أن تتمخض عنها الحرب العالمية .

وفي سبيل هذا البحث ، طلق كتابنا بنكتون الماضي وينقبون في حناياه وخفاياه ويرسمون لنا صوراً قوية مشرقة لأعلام ذلك الماضي ومواقفه : هذا هو العقاد يخرج سلسلة متعاقبة الحلقات من « العبقرية » الإسلامية ، فيخرج « عبقرية عمر » و « عبقرية الإمام » (على) سنة ١٩٤٢ ، و « عبقرية محمد » و « عبقرية الصديق » (أبي بكر) سنة ١٩٤٣ ، ثم يجابح الحلقات حتى تشمل السلسلة عدداً غير قليل من شخصيات الإسلام في عصره الأول الزاهر ، ويكتب محمد حسين هيكل عن أبي بكر وعن عمر من خلفاء المسلمين ، وكان قبل ذلك قد كتب عن محمد عليه السلام ، ويكتب توفيق الحكيم عن محمد ، ويكتب كثيرون آخرون عن بطولات الإسلام ، أما مقالات في المجلات الأدبية ، أو كتباً كاملة . . . وسيظل هذا الاتجاه قائماً في حياتنا الأدبية عبر الخمسينات والستينات ، ليضيف طه حسين روائع من روائعه عن صدر الإسلام متمثلاً في تضحياته وبطولاته ، ومما نذكره له في ذلك كتاباه « الفتنة الكبرى » و « الشيخان » .

وقد كانت التكلفة الطبيعية لهذه العودة الى الماضي في صور أبطاله ومواقفه ، أن تنصرف بعض الجهود الى تحليل العقيدة الإسلامية نفسها ، وفلسفتها ، وإلى بحوث علمية في تأصيل الفكر الإسلامي على اختلاف عصوره وأطواره ، ففي تحليل العقيدة الإسلامية يصدر العقاد عدداً من الكتب ويكتب مقالات كثيرة ، ومن أهم كتبه في ذلك : « الله - كتاب في نشأة العقيدة الالهية » (١٩٤٧) و « الفلسفة القرآنية » (١٩٤٧) ، حتى إذا ما جاءت خمسينات القرن ، أكثر من تأليفه في هذا الاتجاه ، ومن أهم ما أخرج « التفكير فريضة إسلامية » (١٩٥٧) و « حقائق الإسلام وأبطال خصومه » (١٩٥٧) .

كثرت الدراسات الإسلامية والعربية فيما بعد الحرب العالمية الثانية ، وتفسر ذلك - فيما أظن - أنه كان تمهيداً قوياً لولادة جديدة ، تولد فيها أمة تتعرف على سماتها العربية الإسلامية ، بعد أن كانت تصبغ هذه المعالم في غمرة النقل عن ثقافة الغرب ، فإذا كان الكتاب خلال العشرينات والثلاثينات ، قد وجدوا أحياناً ما يبرر تساؤلهم : من نحن ؟ نحن فرعونيون أم عرب ؟ وما الى هذه الأسئلة من أسئلة ، فهم اليوم قد باتوا على يقين لا يفسح المجال حتى للسؤال ، هم اليوم على يقين من

أنهم أمة عربية ، أو هم بتعبير أدق جزء من الأمة العربية ، التي تربط أجزاءها روابط قوية من لغة ودين وتاريخ ومصر ، إذن فلنحل كل هذه الروابط في دراسات علمية أحيانا ، وفي مقالات شعبية أحيانا أخرى ، نعم لنحل عناصر الدين وعناصر اللغة وحوادث التاريخ وأهداف المصير .. تلك كلها دراسات شغلنا بعد الحرب الثانية .

وقد شغل الناس بموضوعين بين اللغة دارت حولهما معارك فكرية هائلة حيناً عنيفة أحيانا ، أولهما هو : أنكتب بالعامية أم نكتب بالفصحى ؟ وثانيهما : أنكتب بأحرف عربية أم نكتب بأحرف لاتينية ؟ فأما أول الموضوعين فما زال إلى هذه الساعة قائماً تدور فيه المساجلات ، يدافع عن الكتابة بالعامية فريق يضج جماهير الشعب نصب عينيه ، ويدافع عن الكتابة بالفصحى فريق آخر يجعل الأولوية للوحدة العربية التي تقتضي أن يكون اللسان واحداً مفهوماً في مصر والبراق وسوريا وتونس والجزائر وسائر أقطار الأمة العربية ، ذلك فضلاً عن الحفاظ على التراث المشترك ، ومنه القرآن الكريم .

وأما ثاني الموضوعين فقد ثار في الأربعينات حيناً ، ثم مات ولم تقم له بعد ذلك قيامة ، وكان بطل الكتابة بأحرف لاتينية عبد العزيز فهمي في تقرير قدمه سنة ١٩٤٤ إلى الجمع اللغوي ، مبيناً فيه صعوبة التعلم باللغة العربية كتابة وقراءة ، ومستشهداً بما حدث في تركيا من تسهيل في عملية التعلم نتيجة لاستخدامهم أحرفاً لاتينية بدل الأحرف العربية التي كانوا من قبل يستخدمونها في كتابة اللغة التركية ، ثم اقترح طرائق مفصلة لتنفيذ اقتراحه .

لكن اقتراحاً كهذا لم يكن ليضئ بغير معارضة شديدة من جهات كثيرة ، في مصر وفي غيرها من أقطار الأمة العربية ، ومن المعارضين محمود محمد شاكر وكان مما احتج به قوله : « أن أول التضليل في رسم العربية باللاتينية أن يضيع على القارئ تبين اشتقاق اللفظ الذي يقرؤه ، فإذا عسر عليه ذلك صار اللفظ عنده بمنزلة الجهول الذي لا نسب له ... نعم ، وإذا ضل عن تبين الاشتقاق والتصريف ، فقد ضل عن العربية كلها ، لأنها لم تبين إلا عليهما ، وهي في هذه الوجهة مخالفة لجميع اللغات التي تكتب بالحرف اللاتيني ، لأن الاشتقاق والتصريف يعرضان لها من قبل بناء الكلمة كلها حتى تختلف الحركات على كل حرف ... الخ » . وتعرض للرد غير هذا الكاتب كتاب آخرون ، كل منهم يقيم الحجة من زاوية معينة .

وربما كان من أبرز الملامح في حياتنا الثقافية في الأعوام التالية للحرب الثانية ، ما آداه أساتذة الفلسفة الجامعيون ، وكان ذلك ذا شقين : أولهما تأصيل الفلسفة الإسلامية على أصول إسلامية خالصة ، بعد أن كان القرن

أنها نقول وشروح من الفلسفة اليونانية وعليها ، وثانيهما ادخال تيارين معاصرين كنا بحاجة اليهما ، هما الفلسفة الوجودية توكيدا للحرية ، والوضعية المنطقية توكيدا للطريقة العلمية في صياغة القول وفي فهمه على السواء .

فمن باب البحث في الفلسفة الإسلامية ، أصدر الشيخ مصطفى عيسد الرازي كتابه « تمهيد لتاريخ الفلسفة الإسلامية » (١٩٤٤) الذي وقف فيه وقفة العالم المحايد ، فهو يختفي وراء نصوصه اختفاء من لا يريد أن يكون له ميل مرجح سوى ما توجهه النصوص ، فالكتاب يشتمل على بيان لمنازع الغربيين والإسلاميين ومناهجهم في دراسة الفلسفة ، فالباحثون الغربيون في طريقة مرضهم للموضوع تراهم وكأنما يقصدون إلى القول بأن في الفلسفة الإسلامية عناصر أجنبية ، ثم يأخذون في رد تلك العناصر إلى مصادرها غير العربية وغير الإسلامية ، موضحين أثرها الذي يرونه فعلاً في توجيه الفكر الإسلامي ، وأما الباحثون الإسلاميون فيغلب عليهم أن يزئوا الفلسفة بميزان الدين ، لكن مؤلف « التمهيد » يتخذ لنفسه منهجاً آخر في درسه لتاريخ الفلسفة الإسلامية ، إذ هو يتوخى « الرجوع إلى النظر العقلي الإسلامي في سداجته الأولى ، وتبع مدارجه في ثنايا العصور ، وأسرار تطوره والنتيجة العامة التي ينتهي إليها هذا الكتاب هي أن للمسلمين فلسفة خاصة بهم ، مطبوعة بطابعهم ، لها بداياتها البسيطة وأنوار نموها وازدهارها - وهي نتيجة كونت مدرسة بأسرها في البحث الفلسفي منذ ظهر هذا الكتاب وإلى يومنا هذا .

وأما التياران المعاصران اللذان أدخلتا في حياتنا الثقافية ، فهما - كما ذكرنا - الوجودية ، والوضعية المنطقية ، الأولى لتكون فلسفة حياة ، والثانية لتكون فلسفة علم وكانت حياتنا الفكرية بحاجة إلى الفلسفتين ، ولذلك أحدث هذان التياران أصداء متفاوتة القوة ، فهنا مؤيد وهناك معارض ، وكان أهم من قدم لنا الوجودية من زاوية جديدة ، هو عبد الرحمن بدوي في كتابه « الزمان الوجودي » (١٩٤٤) وأهم من قدم الوضعية المنطقية بتطبيق عربي هو ذكي نجيب محمود في كتابه « المنطق الوضعي » (١٩٥١) وكتاب « خرافة الميتافيزيقا » (١٩٥٣) .

إن العوامل المختلفة التي أخذت تتمثل في الثقافة العربية في مصر ، منذ أواخر القرن الماضي ، والتي ما انفكت منذ ذلك التاريخ توسع من نطاق فعلها ، فكلما امتدت إلى جانب من جوانب الحياة ، جاوزته إلى جانب آخر : فمن مطالبة بالحرية السياسية ، إلى مطالبة بالحرية الفكرية ، وبالحرية الاجتماعية ، أقول إن هذه العوامل المختلفة كلها ، كانت طوال هذه الفترة تعمل في نفس الكتاب والمفكرين ، باحثة عن شخصية عربية جديدة ، تحافظ على تراث الماضي ، وتضيف إليه عناصر

السمة وقلمه الهادى ليشيع فينا نفحة التجديد الذى يقيم بنيانه على أسس الثقافة العربية الإسلامية الأصيلة
خيوط أخذت كلها تتجمع لتلتقى في عزيمة واحدة ،
تنتظر الجدوة التى تشعلها فتحركها الى عمل ثورى يقلب
التربة قلبا ، ليبدؤ بدورا جديدة ، لتنبئ لنا نباتا
جديدا ، وكانت هذه الجدوة هى ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ،
التي سرعان ما أصبحت هى الثورة الأم ، التى تلد ثورات
متتابعة راسية وأفقية ، راسية تناول أوضاع الحياة في
مصر ، وأفقيسة تتسع لتشعب في سائر اجزاء الأمة
العربية .

لقد مست روح الثورة جوانب الحياة الفكرية والأدبية
جميعا ، وعلى صبور أن تفاوتت قوتها في المجالات
المختلفة ، فهي روح منبثقة عن توكيدنا للذات العربية في
مجتمع اشتراكي يضمن للإنسان كرامته مهما كان العمل
الذى يؤديه ، ومهما كانت درجته من الفقر أو الغنى ،
نعم ، لقد كانت الخيوط الفكرية كلها - كما قلنا - تتجمع
نحو هذا الهدف خلال أعوام القرن العشرين كلها ، لكن
ثورة ١٩٥٢ جاءت لتبدأ في حياتنا الفكرية طورا ثوريا ،
يستخدم كل عوامل الماضي ، لينهض بتغيير شامل .

ونستعرض صنوف الفكر والأدب خلال هذه الأعوام
الشائرة ، فنرى الى أى حد تفلقت الثورة في أعماق المفكرين
والأدباء ، استجابة - ومشاركة في الريادة - للحركة التى
شملت الشعب بأسره .

ففى الشعر ، بلغت البدايات الجديدة التى كان
أبو حديد قد بدأها حين حاول أن يجرب الشعر المرسل ،
الذى يحتفظ بالوزن ويخفف من القافية ، أقول ان هذه
البدايات ، قد بلغت الآن أوجها ، على أيدي نفر
من الشعراء الذين أرادوا أن يفاخرونا بالجديد ، في
الشكل وفي المضمون معا ، فأما الشكل ، فقد نفخوا عن
أنفسهم التقليد السائد ، الذى يحتم أن يعجز الوزن
على صورة معينة ، وأن تكون للقافية شروط يجب
مراعاتها ، ثم لم يكنهم هذا ، فثاروا على المضمونات
التقليدية التى لبث الشعراء يدورون فيها مئات السنين ،
منذ العصر الجاهلى وإلى يومنا ، حتى لقد اجتريا كاتب
مفكر خلال الأربعينات هو أحمد أمين ، مؤلف المجموعة
الشهيرة التى أرخت للفكر العربى ، والتى صدرت بعض
أجزائها في الثلاثينات ، وأعطى بها « فجر الإسلام »
و « ظهر الإسلام » - أقول ان هذا الكاتب المفكر كان
قد اجتريا فأعلن في سلسلة مقالات - نشرها في مجلة الثقافة
التي كان يشرف على تحريرها ، ثم جمعها مع غيرها في
مجموعة مقالاته « فيض الخاطر » - أعلن ان الأدب
الجاهلى قد جنى على الشعر العربى جناية كبرى ، حين
حدد له مرة وإلى الأبد - أو ما ظنه أنه باق إلى الأبد -
شكلا بعينه للشعر ، بل ومعانيه يندرجها الشعراء ،
وأن الثورة قد أصبحت واجبة على الشعراء المحدثين ،

الحاضر ، وكان لهذا البحث عن ذات جديدة تولد من رماد
التخلف ومن أغلال المستبددين والمستعمرين ، كان لهذا
البحث عن ذات جديدة ، لحظات مشهودة ، حفزتها على
سرعة الحركة وحيوية النشاط : الثورة السياسية سنة
١٩١٩ ، وحرب فلسطين سنة ١٩٤٨ على أثر إعلان الأمم
المتحدة لقيام إسرائيل اغتصابا من الشعب العربى ، ودع
عنه قيام حربين عالميتين ، شبت في ختام الأولى منهما
ثورة سياسية تطالب بالاستقلال عن إنجلترا ، وتخرت في
ختام الثانية منهما خمائر ثورة اجتماعية - تهمس الستة
أول الأمر ، ثم تجهر - مطالبة للشعب كله - لا للفئة
المحظوظة وحدها - بحق العيش وحق المشاركة الفعلية في
الحياة على أرضه ، ولم تكن حريق القاهرة في ٢٦ يناير
١٩٥٢ الا اندلاعا لروح الغضب الكامن في الصدور ، ثم
جاءت ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ لتحول غضبة الغاضب الى
سلوك يغير الحياة الفاسدة ، ويستبدل بها أوضاعا
جديدة ، تحقق له الآمال التى ظلت تتراكم على أقلام الكتاب
وفى أذهان المفكرين .

- ٧ -

كان الهدف الواضح الظاهر لشتى مظاهر الفكر المصرى
والأدب المصرى هو خلف روح مصرية جديدة ، تتسم بطابع
مميز ، فلما أن نشبت الحرب العالمية الثانية ، وبلغت
ختامها سنة ١٩٤٥ ، أخذ هذا الطابع المميز المنشود يتطلع
الى أفق أوسع ، لا يقتصر أمره على أصحاب الحياة
العلمية وحدهم - أعنى عليّة المثقفين - بل بتعدادهم
الى شئ يصلح أن يتسع ليشمل الشعب كله ، ثم لما
قامت الحرب الفلسطينية بين البلاد العربية وإسرائيل
سنة ١٩٤٨ ، كان ذلك بمثابة أن تتحدد معالم الهدف
الجديد للفكر ، وللأدب ، وللسياسة ، ولكل وجه من
أوجه النشاط الذهنى ، وهو أن يعمل العاملون وأن
يفكر المفكرون ، وأن يتغنى الشعراء بوحدة عربية وقومية
عربية ، تكون مصر جزءا منها .

أخذت خيوط كثيرة تتجمع ، بمسند أن هدأت نيران
الحرب العالمية الثانية ، تشير كلها الى وجوب تغير الأوضاع
من أساسها ، طه حسين يكتب عن « المعذبين في الأرض »
كما يكتب سواه في نفس الاتجاه ، أرواحا لثورة
اجتماعية اقتصادية ، وخالد محمد خالد يكتب « من هنا
نبدأ » و « مواطنون لا رعايا » فتحدث كتاباته أثرا في رقة
واسعة من القراء ، لأنه يلجأ الى طريقة في الكتابة تجمع في
يد واحدة ثنائية الثقافة الدينية التى كانت معتزلة وراء
جدران الأزهر الى حد كبير ، والثقافة السياسية
الاجتماعية الجديدة ، هادفا الى خلق العربى المسلم الحر
الماصر في آن معا ، ويحيى حقى يكتب « قنديل أم هاشم »
« ليؤكد ضرورة العودة الى تربة الثقافة العربية الإسلامية ،
حتى وإن أوغل المتغرب في العلم الأوروبى ومحمد فريد
أبو حديد - منذ العشرينات والثلاثينات - يكتب بروحه

وها هم أولاء الشعراء المحدثون قد منحت لهم الفرصة فثاروا على الشعر التقليدي شكلا ومضمونا وكان على رأس هؤلاء - في مصر - صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي لكنه مما يلفت النظر أنه إلى جانب الصور الجديدة النائرة في شكلها وفي مضمونها ، بقيت صور أخرى من الشعر ، تكفى بالثورة في المضمون الشعري ، لكنها تحافظ على الشكل القديم ، وترى أن الوعاء القديم ما زال صالحا ليصب فيه الشراب الجديد .

وان هذا التوازي ليظهر كذلك في التأليف المسرحي خلال أحوام الثورة ، أعني أنك تجد من أدباء المسرح من حطم الصورة الشكلية التقليدية للبناء المسرحي ، فجاء جديدا في المضمون والشكل معا ، كما تجد إلى جانبهم فئة أخرى ، تنور في المضمون لكنها تحافظ على الشكل التقليدي القديم ، بل وتجد إلى جانب هؤلاء وأولئك جماعة ما زالت تكتب كما كان يكتب أدباء العشرينات ، أسلوبا ومضمونا ، فالشاعر المسرحي عز الدين إبطا يتابع إخراج مسرحياته الشعرية على نحو ما كان يؤلف أحمد شوقي مسرحياته : مضمون يغلب عليه أن يكون من التاريخ العربي ، وشكل يحافظ على الوزن والقافية التقليديين ، والكاتب المسرحي العظيم توفيق الحكيم - الذي امتد انتاجه الأدبي منذ العشرينات ، لم يفر - ما زال كأول هذه ، يختار البناء الكلاسيكي للمسرحية ، وأن يكن قد مال بالمضمون نحو المعاني الاشتراكية الجديدة ، هذا إذا استثنينا محاولات جزئية يحاولها آنا بعد آن ، ليحرب قلمه وذممه في الانجاعات المسرحية الجديدة ، فيكتب حيناً في الأدب اللامعتول مسرحية يجاري بها أهل هذا المجال ، ويكتب حيناً آخر شيئا يسميه جمعا بين المسرحية والرواية ، وهكذا ، أما عبد الرحمن الشرقاوي فيكتب مسرحيات شعرية في موضوعات تسير الثورة السياسية في أهدافها لكنه يتخفف في شعره من قيود القافية ، وإن ظل محتفظا بالوزن الشعري كما عرفه التقليد العربي .

لكن الأدب المسرحي لم يلبث أن تفجر عن فئة نائرة ممعنة في ثورتها ، أرادت أن يكون مسرحنا مسرحا عربيا أصيلا ، يستوحى طابعنا المحلي الخاص ، فاللغة في الحوار هي العامية لا الفصحى ، وتتابع الناظر والفصول يجري على نسق مبتكر ، بل وخشبة المسرح نفسها تعرضت للتبديل والتغيير ، نذكر من هؤلاء (رشاد رشدي) و (فهمان هاشور) و « يوسف أنديس » و « لطفى الخولي » و « الفريد فرج » و « مسعد الدين وهبة » ، ولنلاحظ عن معظم هؤلاء أنهم ممن أسهموا في أكثر من مجال أدبي ، فمنهم من كتب القصة إلى جانب المسرحية (مثل يوسف أنديس) ومنهم من أسهم في حركة النقد الأدبي كذلك (مثل رشاد رشدي) وهم فوق هذا وهذا ممن يشتركون بأقلامهم في الصحافة اليومية ، بما يغلب عليها من طابع سياسي يتابع الأحداث الجارية .

وأما القصة فقد كانت في أدبنا الحديث منذ أول القرن ، وبلغت اشواطاً لا بأس بها على أيدي هيسكل في « زينب » و « هكذا خلقت » و « المازني » في « إبراهيم الكاتب » والعقاد في « ساره » ومحمود تيمور في « سلوى في مهب الريح » - وكلهم ممن غلبت فيه الثقافة الفكرية العقلية على أدبه ، فجاءت قصصهم تحليلاً لأفكار - وخصوصاً فكرة الحب ، وبعض العلاقات الاجتماعية الأخرى - ثم ظهرت بعدهم جماعة أخرى تكتب القصة كتابة تسودها التلقائية وعدم اطالة التفكير العقلي ، وذلك لأن الطبع القصصي عندهم أعمق وأصل ، ولكنهم برواية الأحداث والتزامهم بالواقع كما يقع ، أكثر اهتماماً منهم بتحليل الأفكار والأشخاص ، ولهذا كانت قصصهم أقرب إلى نفوس القراء الذين يريدون التمسك الأدبية وحدها ولا يصبرون على جهد يذلونه في أدب انشاء صاحبه بعد أعمال الفكر وعناية باللغة ، ومن هذه المجموعة الثانية « يوسف السباعي » و « احسان عيسى القنوس » و « محمد عبد العظيم عبد الله » و « يوسف غربا » - فلما قامت ثورة يوليو ١٩٥٢ ، ولبثت ماضية في طريقها الثوري ، ظل هؤلاء الكتاب يكتبون ، بعد أن مالوا بمضمونهم الأدبي نحو الفكر الاشتراكي الجديد ، ونحو إبراز المفارقات التي كانت تفسد حياتنا قبل الثورة ، لكنهم - مع تجديدهم في المضمون ، ومسائرهم للروح الثورية - ما زالوا يحافظون على الأسلوب الذي بدأوا الكتابة به منذ بدأوا .

ويقف وحده في ميدان القصة « نجيب محفوظ » الذي بدأ انتاجه القصصي منذ أواخر الثلاثينات ، وظل يواصل الكتابة ، التي استهدف بها دائماً تصوير الطبقة الوسطى الطامحة إلى التشبه بالطبقة المتأخرة ، حتى قامت ثورة ١٩٥٢ ، وعندئذ طفر بفنه طفرة عالية ، إذ وسع من منظوره الفني توسعة استطاع بها أن ينظر إلى تاريخنا القومي الحديث كله ، وكأنه ينظر إلى مشهد واحد ، ووفق يصوره تصويراً بارعاً فيه حيوية وبناء أدبي محكم ، ومن خير الأمثلة لفنه الجديد ثلاثية صور بها ثلاثة أجيال تابعت في أسرة واحدة منذ ثورة ١٩١٩ ، ليبرز في تطورها خلال الوالد والولد والحفيد ، معالم تطورها جميعاً في عصرنا الثوري الحديث .

ونترك ميدان الأدب ، لننظر فيما صاحبه من نقد أدبي ، فنجد هنا المدارس تتتابع منذ العشرينات حتى يومنا هذا ، تتابعا يدل بداهته على معالم التغير في وجهات النظر فبعد أن تولى النقد أدباء ما قبل الثورة : طه حسين ، والعقاد ، والملازني وغيرهم ، ينقدون وكأننا في خلفية رؤوسهم مقيدة بأن الأدب إنما يكتب على أسس أدبية فنية صرف ، نحاسب الأديب عليها دون أن نطالبه بأن يكون على رأي معين في موضوع بعينه ، فليكن مذهبه السياسي ما يكون ، ولتكن ميوله الاجتماعية ما شاء لها أن تكون ، وليضع أية عقيدة أراد في أدبه ، لكنه مطالب بتجويد فنه الأدبي ، ثم هم بعد ذلك يختلفون في الأساس الذي يحكمون به على

العربية ، ولو اردنا أن نلتصق موضوعا واحدا يلخص لنا صفوة فكرنا الاشتراكي الجديد ، لما وجدنا خيرا من « الميثاق » الذي صدر سنة ١٩٦٢ عن مؤتمر وطني كبير ، ليكون بمثابة خطة للعمل القومي السياسي الى حين .

- ٨ -

على أن صورة الحياة الثقافية في مصر المعاصرة لا تكمل الا بذكر جهود متفرقة كثيرة ، تكون الروافد التي تمد التيار الرئيسي الكبير ، كل بحسب منبعه ومورده : فهناك من ينقل اليك ثقافة الغرب - اما بالترجمة واما بالأصالة الشخصية - نقلا يتسم بالتأييد التحمس لها ، وعلى رأس هؤلاء الدكتور حسين فوزي وأشهره - كتبه « سنجباد - عصرى » الذي يجمع في دراسته بين العلم والأدب ، وهناك من يفكر في مشكلات ثقافية يختارها لنفسه ، تفكيرا مستقلا أصيلا ، لا يبالي اتجاه مصطبغا بتأييد العرب القديم أو الغربي الجديد ، مثل « الدكتور محمد كامل حسين » - ومن غير ما كتب قصة « قرية ظالمة » الذي يجمع هو الآخر بين الدراسة العلمية والأدبية ، هناك المؤرخ الذي أخذ نفسه بالتأريخ لبلادنا في عصورها الحديثة تأريخا مفصلا ، تسرى فيه الروح الوطنية التي تبرز صورة قومه مبراة من الشوائب التي أدخلها عليها مؤرخون آخرون لم يكتبوا بروح الانصاف ، مثل « عبد الرحمن الراقي » ، وهناك عشرات الباحثين توفروا على نشر النصوص القديمة وتحقيقتها ، ومئات المترجمين الذين ينقلون عن أوروبا وأمريكا ما ينتجانه حتى ليتأبوا الحركة الفكرية هناك خطوة خطوة - وهناك عدد ليس بقليل ممن جعلوا همهم جمع الأدب الشعبي والفن الشعبي في مختلف صوره ، وصب هذه الصور في سياق متسق من شأنه أن يوضح جانبا هاما من الروح المصرية - العربية الأصيلة التي لا غنى من توضيحها اذا أردنا - كما نحن مربطون منذ أول القرن - أن نبحث عن حقيقة أنفسنا ، ونترجم هذه الحركة « عبد الحميد يونس » الذي أنشأ له كرسي جامعي ليتولى تدعيم الدراسة الفرلكرورية على أسس أكاديمية قوية ، ولقد أخذت هذه الآثار الشعبية في الأدب والفن ، تسرى في كثير من الخلق الأدبي في القصة والمسرحية والشعر .

انه لو جاز لنا أن نلخص تيارات الفكر والأدب المعاصرة في مصر ، في عبارة واحدة ، قلنا أنها جميعها محاولات نحو خلق شخصية عربية جديدة ، تحمل طابعا مميزا ، تجتمع فيه قيم الماضي العريق ، وقيم الحاضر المتطور ، طابعا يتسم بالإرادة الحرة ، وبالنظرة العلمية ، ينقل عن تراث الآباء قيمة العليسا ، ومن الحضارة القائمة علومها وصناعاتها وتياراتها الفكرية والفنية ، ثم يتمثل ذلك التراث وهذه الحضارة ، تمثلا ينتهي الى أصالة وابتكار .

ذكي نجيب محمود

جودة هذا الفن الأدبي : أيكون هو نجاح القطعة الأدبية في التغلغل بنا الى أعماق نفس كاتبها ؟ أم يكون هو نجاحها في تصوير عصرها ؟ أقول انه بعد أن كان النقد عند أدباء ما قبل الثورة قائما على أسس كهذه ، جاءت الثورة فتبعها تبدل في الموقف النقدي ، إذ أخذت المذهبية الاجتماعية والسياسية (الأيديولوجية) شيئا فشيئا تحتل مكانتها كأساس للنقد ، ينظر اليها قبل أن ينظر الى أي شيء سواها ، فإذا وجدت القطعة الأدبية هادفة نحو تحقيق آمال المجتمع في طوره الاشتراكي الجديد ، نظرنا بعد ذلك في شكلها وأسلوبها وغير ذلك ، واما اذا وجدت غير هادفة على هذا النحو ، كان من الصعب وضياع الوقت والجهد أن نناقشها من جوانبها الفنية الأخرى ، وكان من أبرز من أقاموا هذا النقد الأيديولوجي في الأروام الأخيرة « محمد مندور » وما يزال يجري عليه نقاد آخرون مثل « محمود أمين العالم » ، على أن الممارك النقدية ما زالت تظهر في محيطنا الأدبي حينما بعد حين ، بين نقاد يؤكدون أهمية « الشكل » في القطعة الأدبية ، بفض النظر عن موضوعها ، وآخرين يؤكدون أولوية « الموضوع » والا فلو خلت الكتابة من موضوع يمس مشكلات الحياة الواقعة ، كانت هشا ولها ، وهناك نقاد يقفون في تقديم عند التقويم الفني الشيع بقراءات عريضة وثقافات متنوعة ، مثل لويس عوض .

وان الحديث عن النقد الأدبي ، ليجرنا الى الحديث عن « الفكر » بصفة عامة ، لها هنا كذلك نجد الأمزجة كلها متجاورة - وأن لم تكن متألفة - ثمة من الدارسين - من أساتذة الجامعة بصفة خاصة - من يكف على دراسة القديم أو الجديد ، كل بحسب ميدان تخصصه ، ليخرج للناس بحوث في كتب أو في مقالات أكاديمية ، أو على الأقل مطبوعة بطابع الجد الرصين ، ومن أمثلة هؤلاء في مجال الدراسة الأدبية « شوقي ضيف » الذي ينصرف بجهوده نحو التأريخ للأدب العربي من أقدم قديمه الى أحدث حديثه ، و « سهر القلماوي » التي استطاعت بسعة أفقها وطلاوة حديثها أن توصل أعلى المستويات الثقافية الى جمهور القراء في أسلوب رفيع وبطريقة جذابة ، ومن هؤلاء أيضا مدرسة أدبية تجل شعارها « الأدب للحياة » - سواء جاءت ثمارهم مطابقة تمام المطالبة لشعارهم هذا أو لم تجيء - وكان على رأس هذه المدرسة « أمين الخولي » و « عائشة عبد الرحمن » التي تعرف عند القراء باسم « بنت الشاطئ » وهي في مرحلتها الأخيرة أميل الى أحياء القيم العليا من جوف التراث ، ابتغاء وصلها الجديد بالتقديم .

وفي ميدان الفكر النظري ، دراسات مختلفة النزوع تصدر تباعا في شتى الفروع ، لكن ما يلفت النظر منها هو الدراسات الخاصة بالفهومات الاشتراكية ، التي قد تضيق حتى تتناول مفهوما واحدا بالشرح والتحليل ، وقد توسع حتى تشمل النظرية الاشتراكية كلها في صورتها

مشكله : طاعنى

فى الفلسفة المعاصرة

يستخدم كثير من الفلاسفة المعاصرين مصطلح ((مبدأ تحقيق المعانى)) أو ((مبدأ التحقق)) Principle of verification أثناء تناولهم لمشكلات الفلسفة على أكثر من نحو ، على الرغم من أن الفرض الأساسى من استخدام هذا المصطلح هو تحديد معانى العبارات بقصد توضيحها وإلقاء المزيد من الضوء عليها .

مبدأ تحقيق المعانى

وعلى الرغم من الاختلاف الذى نتبينه فى استخدام هذا المصطلح بين فيلسوف وآخر ، إلا أننا نكاد نرى شبه اتفاق على معنى عام يكون بمثابة الإطار الذى يتحركون جميعهم فى داخله أثناء تناولهم لهذا المصطلح . ولبيان ذلك نحاول أولاً الإجابة عن السؤال التالى : ((ما معنى ((التحقق)) ؟ معناه لغوياً التثبت أو التأكد ، وهو المعنى نفسه الذى نجده لدى الفلاسفة ورجال المنطق حين يستخدمون ((مبدأ التحقق)) ، فهو عندهم يعنى التأكد أو التثبت من أن العبارات التى نقولها صادقة أو كاذبة وذلك بالرجوع إلى الواقع الخارجى لمقارنتها به)) .

● ان أى عبارة لا تكون ذات دلالة حقيقية بالنسبة لأى شخص ، إلا إذا كان هذا الشخص يعرف كيف يتحقق من القضية التى توحي هذه العبارة بالتعبير عنها ، أى إذا عرف ما هى المشاهدات التى تقوده - فى ظروف معينة - إلى قبول القضية على أنها صادقة أو رفضها على أنها كاذبة .

● ان مبدأ التحقق يساعد على تقدم التفكير العلمى طالما جعلنا نتثبت من صدق العبارات والقضايا التى نقولها عن الواقع بمطابقتها لهذا الواقع الذى هو موضوع العلم ، أما فى مجال الفلسفة فقد ترتب على هذا المبدأ القول بأن كل العبارات الفلسفية هى مجرد أقوال خالية من المعنى .



ج . ا . ابر

دكتور عزمى إسلام

الى خبرة الفرد السابقة التى كانت هى بدورها وليدة الاعتماد على الواقع الخارجى . وعلى ذلك . فالرجوع الى الواقع والى الحالة التى يوجد عليها هذا الواقع هو معيار الصدق أو الكذب ، سواء تم ذلك الرجوع بطريقة مباشرة أو غير مباشرة .

إذا أخبرنى شخص بأن «السماء تمطر الآن» وفتحت النافذة ورأيت المطر ينهمر من السماء ، كان قولى صادقا لاتفاقه مع حالة الواقع الخارجى ، أما إذا لم أجد مطرا ينزل من السماء ، كان قوله كاذبا لأنه لا يصف حالة الواقع الذى يتكلم عنه .

قد يكون هذا الكلام من الواضح بحيث لا يحتاج فى الحديث اليومى الى مناقشة أو شرح ، إلا أنه يحتاج الى مثل هذه المناقشة فى الفلسفة . وليبان ذلك أقول ان هناك اختلافا جديرا بين فيلسوف يقول كلاما يرتفع به فوق مستوى الواقع ويخلق به فى آفاق بعيدة عن كل ما هو مادي ، وفيلسوف يقول عبارات مرتبطة بالواقع الخارجى لكي تصفه بطريقة مباشرة أو غير

وبذلك يكون مبدأ التحقق بمثابة المعيار الذى نتأكد بناء عليه من صدق أو كذب العبارات أو القضايا التى تتناول الواقع الخارجى .

فاذا ذكر لى شخص ما ان فتجنشتين مثلا يحلل العالم الى واقائع ذرية ، واللغة الى قضايا أولية فى «رسالته المنطقية الفلسفية» ، فكيف لى أن أتأكد من صدق هذه العبارة أو من كذبها ؟ أمامى أحد أمرين : أما أننى لم أكن قد قرأت ذلك الكتاب ، فأمسك به وأتصفح وأجد أن هذا الفيلسوف قد اهتم بتحليل العالم واللغة على ذلك النحو . وفى هذه الحالة أتبين صدق تلك العبارة . وأما أن أكون قد قرأته من قبل ، عرفت أنه قد اهتم فيه بتحليل العالم واللغة على النحو الذى ذكره ذلك الشخص ، وفى هذه الحالة أيضا أحكم على العبارة بالصدق .

من المثال السابق يتضح أن معيار الصدق أو الكذب فى الحالة الأولى هو الرجوع الى الواقع الخارجى - وهو الكتاب - لمطابقة الحالة التى يوجد عليها بما نسمعه من عبارات . أما معيار الصدق والكذب فى الحالة الثانية فهو الرجوع

مباشرة . الأول لا يحتاج في تفسير كلامه الى الهبوط الى مستوى المادة ، بينما لا يقول الثانى عبارة الا اذا كانت مما يمكن أن يشير الى حالة من حالات الواقع ، او كانت مما يلزم عن عبارة او عدة عبارات تنتهى بما يعبر فيها عن الواقع ويصوره ويرتبط به . الأول يبدأ من العقل ، فيعبر باللغة عما يدور في ذهنه من أفكار بغض النظر عن تعبير هذه الأفكار - وبالتالي العبارات التى يصوغ فيها هذه الأفكار - عما يجرى حوله من أمور الحياة . والآخر يبدأ من الواقع ويرد اليه كل عبارة من العبارات بشكل مباشر أو غير مباشر .

الأول لا يكون فى استطاعته تحقيق معانى العبارات التى ينطق بها بردها الى الواقع ، أما الثانى فيمكنه رد عباراته الى الوجود الخارجى . الأول فيلسوف مثالى والثانى فيلسوف واقعى . والفلاسفة الذين يؤيدون مبدأ التحقق ويتمسكون به معيارا لصدق أو كذب ما نقوله من عبارات بدلا من التحليق فى آفاق مثالية مطلقة ، هم الفلاسفة الواقعيون بصفة عامة . . . وأقول بصفة عامة لأننا حين نناقش هذا المبدأ - سنجد أن بعض دعاة ، وإن كانوا يلبسون مسوح الواقعية ، إلا أنهم مثاليون فى حقيقتهم ، ممعنون فى الارتداد عن الواقع وإن حاولوا التمسك به وجمله بداية انطلاق تفكيرهم .

معنى التطابق أو الاتفاق

ولنناقش فكرة تحقيق المعانى عند أصحابها بفرض التوضيح ، لا الدفاع أو النقد ، فليس المهم هو أن ما نتوصل اليه من نتائج قد يدحض أو يؤيد هذا المبدأ ، بقدر ما يهمنا تحليل الفكرة ذاتها . ولنبدأ بتعريف أكبر دعاة لها وهو الفيلسوف الانجليزى آير الذى يذهب فى كتابه « اللغة والصدق والمنطق » الى (أن أى عبارة لا تكون ذات دلالة حقيقية بالنسبة لأى شخص ، إلا اذا كان هذا الشخص يعرف كيف يتحقق من القضية التى توحى هذه العبارة بالتعبير عنها ، أى اذا عرف ما هى المشاهدات التى تقوده - فى ظروف معينة - الى قبول القضية على أنها صادقة

أو رفضها على أنها كاذبة) ، والذى يذهب فى مقال له بعنوان « التحقق والخبرة » الى أن مبدأ التحقق يعنى تحديد صدق أو كذب القضية بمعرفة مدى اتفاقها أو اختلافها مع الواقع .

قد يبدو معنى التحقق واضحا من هذين التعريفين ، إلا أن علينا أن نحدد استخدامنا لألفاظ معينة وردت فيهما حتى لا نقع فى الغموض واللبس . أو بالأحرى علينا أن نعترف بعض الألفاظ التعريف الأخير مثل كلمة اتفاق وكلمة واقع .

أولا كيف يكون هناك اتفاق بين قضية من القضايا وبين الواقع الخارجى ؟ ما معنى أن يكون هناك اتفاق بين قولى « القلم على يمين الكتاب » وبين أن يكون القلم موجودا فى الواقع الخارجى على يمين الكتاب بالفعل ؟

معناه أن هناك تطابقا بين العبارة التى قلتها ، وبين الحالة التى توجد عليها الأشياء فى الواقع ، كأن أقول فى الهندسة مثلا أن هذين المثلثين متطابقان ، وأعنى بذلك أن طول كل ضلع فى أحدهما يساوى طول الضلع الناظر له فى المثلث الآخر مثلا ، وبالتالي تكون احداثيات تلاقى خطوط الشكل الأول هى نفسها احداثيات التقاء خطوط الشكل الثانى ، بمعنى أننى اذا وضعت أحدهما فوق الآخر كان هناك تماس بين احداثيات وخطوط كل منهما .

وكان أقول أيضا أن هذه الصورة التى أراها لصديق لى مطابقة له تمام المطابقة ، بمعنى أنها ترسم ملامحه رسما دقيقا .

وكان أقول أيضا أن هذه الصورة التى أراها الفنية أو تلك تعتبر من اللوحات الجميلة الرائعة ، فإذا ما تساءلنا عن السبب فى حكمنا عليها بذلك كانت اجابتنا : انها تعبر تعبيرا صادقا عن الواقع الخارجى وذلك لأنها ترسم هذا الواقع بما فيه من أشياء وصفات ، وتعبر فى الوقت نفسه عن النسب والعلاقات الموجودة فيه . وفى هذه الحالة يكون معنى التطابق قائما فى التعبير الدقيق الذى يقدمه لنا الرسم عما هو موجود فى الواقع ، أو فى تمثيله اياه تمثيلا صادقا .

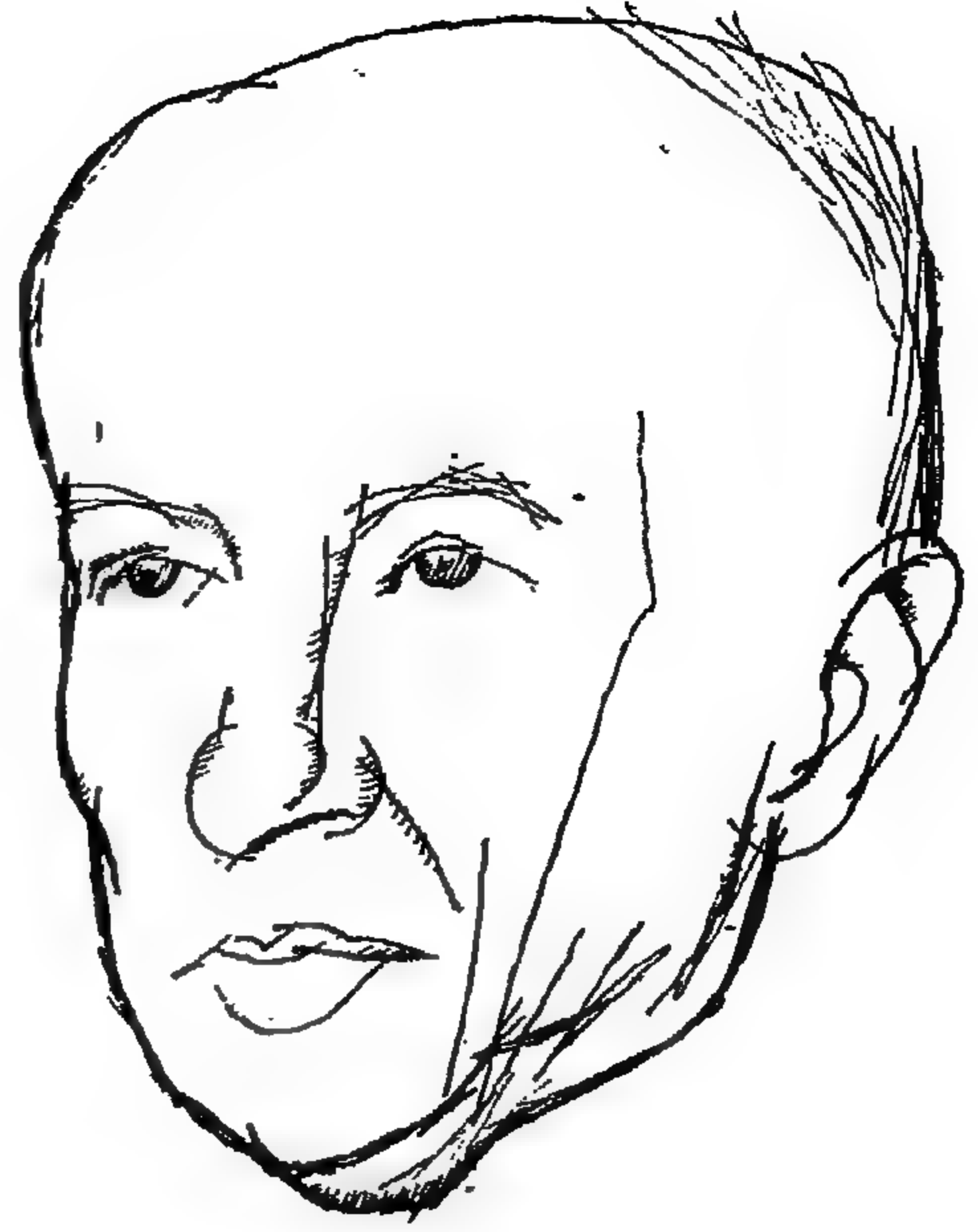
يقول فُتجنشتين « يكون التماس بين الشيء المقيس وأداة القياس في الأطراف القصوى لكل منهما » أى في التقابلات التى تكون بين عناصر الرسم من جهة وبين الأشياء من جهة أخرى ، وهو يشبه هذه التقابلات بقسرون الاستشعار الموجودة عند بعض الحشرات التى تتحسس بها طريقها فيقول « ان هذه التقابلات بالنسبة الى عناصر الرسم بمثابة الحاسات التى يتحسس بها الرسم ما يقابله في الوجود الخارجى » .

ويوضح فُتجنشتين معنى التطابق على نحو آخر فيشبهه بالاسقاط فى الهندسة ، فالقضية عنده اسقاط للوجود الخارجى ، بمعنى ان تجيء القضية ظلاله ، او بمعنى ان يسقط ظله فى القضية فتكون القضية رسما له . فنحن نستخدم القضية « كما لو كانت ظلا يعكس ما يمكن ان يكون حادثا من أمور الواقع » ، ومن ثم يكون معنى القضية بمثابة النظر فى مسطرة الظل لأصله ، من حيث هى ظل أو اسقاط للوجود الخارجى .

هذا هو معنى التطابق أو الاتفاق الذى نجده فى القول بمبدأ التحقق ، وهو معنى يكاد يوافق عليه أغلب من قالوا بهذا المبدأ مثل موريتسى شليك الذى ذهب فى مقال له بعنوان « الوضعية والواقعية » الى أن التحقق هو امكان وجود ما يقع فى خبرتنا من الواقع الخارجى ، بحيث يكون هو معيار صدق أو كذب القضية بناء على مقارنتها به . وهو نفس المعنى الذى نجده عند أغلب فلاسفة الوضعية المنطقية بصفة عامة .

ما هو الواقع الخارجى ؟

يتبقى لدينا بعد ذلك سؤال : ما هو الواقع الذى نقارنه بالقضية بحيث نقول انها تصوره أو ترسمه أو تكون مطابقة له ؟ هل هو الأشياء الموجودة فى الواقع الخارجى ؟ هل هو الوقائع التى تتكون من أشياء بعد ربطها بعلاقات ، ثم يتكون منها هى العالم الخارجى ؟ هل هو الواقع الذى يقابل قضايانا البسيطة أم قضايانا المركبة ؟ يرى أغلب الفلاسفة المعاصرين ،



ج . مور

بهذا المعنى يمكننا أن نعبر عن التطابق بين القضية التى تقال وبين الواقع الخارجى . فاذا كانت القضية تصور الحالة التى يوجد عليها الواقع الخارجى تصويرا دقيقا وترسمه رسما واضحا وتمثله ، كانت القضية مطابقة للواقع ، وكانت بالتالى صادقة ، والا كانت كاذبة . وهذه هى الفكرة نفسها التى نجدها فى النظرية التصويرية للغة عند الفيلسوف النمساوى لدفيج فُتجنشتين الذى يذهب فى رسالته المنطقية الفلسفية الى « أن القضية رسم للوجود الخارجى - لأننى أعرف الحالة التى جاءت تمثيلها - وذلك اذا فهمت القضية » ، ويشرح ذلك بقوله ان الرسم يكون ذا صلة مباشرة بالوجود الخارجى بحيث يكون قصاراه أن يجيء مطابقا له ، فكأن الرسم أداة للقياس نقيس بها الوجود الخارجى ، بحيث لا يكون التطابق بين أداة القياس والشيء المقيس بها فى المادة التى صنع منها هذا أو ذاك ، انما يكون التطابق أطراف بينهما . كما نقيس ثوبا بالتر ونقول ان طوله متر واحد ، فلا نعنى أن كليهما صنع من مادة واحدة ، بل نعنى أن الأطراف النهائية للمتر ولقطعة القماش يتطابقان . وفى هذا الصدد

والتحليليين منهم بصفة خاصة أن ما ندركه في العالم الخارجى هو ما نسميه بالوقائع لا الأشياء . وعلى ذلك فنحن اذا ما أردنا تحقيق قضية ما ، فعلى ان نقارنها بالوقائع لا بالأشياء المفردة لأن ما هو موجود في الواقع الخارجى هو الوقائع ، اعنى هو الأشياء مرتبطين ببعضها ببعض .

وما هى الواقعة فى لغة الفلاسفة المعاصرين ؟ هى شئ أو أكثر ، قد اتصف بصفة معينة أو ارتبط مع غيره بعلاقات معينة . فانا حين أقول ان القلم اسود اللون ، انما اتكلم عن واقعة . لا عن شئ - اتكلم عن هذا القلم وقد اتصف بصفة معينة وهى اللون الأسود . واذا كنت اتكلم عن هذا القلم أو عن غيره ، فانا لا اتكلم عن شئ معلق فى الفراغ لا لون له ولا شكل ولا حجم ولا يرتبط بغيره بعلاقات مكانية - فهو لابد وأن يكون له شكل أو حجم أو لون . الخ كما انه لابد وأن يرتبط مع غيره من الأشياء بعلاقات كأن يكون اكبر من القلم الآخر أو على يمين الكتاب أو على يسار المحبرة أو فوق المكتب أو أسفل المصباح . الخ .



وبقدر ما يتعذر علينا تخيل الأشياء وقد تجردت من روابطها المكانية الزمانية ، يكون تصورنا لوجود الوقائع أكثر دقة ، ولوجود الأشياء التى تتكون منها هذه الوقائع أكثر وضوحا .

مثل هذا الراى نجده عند كثير من الفلاسفة التحليليين والوضعيين الذين يحلون العالم الى ذرات صغيرة أسموها بالوقائع الذرية ، التى لا تتكون من وقائع أخرى أصغر منها ، والتى تكون هى أصغر وحدة يمكن أن يرتد اليها العالم اذا حللناه . فهذا ما ذهب اليه **لدفيج فتنجشتين** فى رسالته المنطقية الفلسفية بقوله « **أن العالم هو مجموع الوقائع لا الأشياء** » وبقوله « **أن ما هو موجود ، أى الواقعة ، هو وجود الوقائع الذرية** » ، بمعنى أن الواقعة الذرية هى الوحدة الأولى التى ينتهى اليها تحليل العالم وان كانت هى نفسها تنحل بدورها الى أشياء ، لأن الأشياء بالنسبة لفتنجشتين ليس لها وجود على حدة ، بل ان كل شئ لكى يكون أشياء بالفعل لابد أن يرتبط بواقعة معينة ، أو أن يدخل فى تكوينها - « فمن جوهر الشئ أن يكون مكونا ممكنا لواقعة ذرية ما » ، « وكما اننا لا نستطيع أن نتخيل الأشياء المكانية خارج المكان ، ولا الأشياء الزمانية خارج الزمان ، فكذلك لا نستطيع أن نتخيل شيئا ما معزولا عن امكان ارتباطه بأشياء أخرى » .

وهذا ما ذهب اليه أيضا **برتراند رسل** فى فلسفته الذرية المنطقية بقوله : « ان أول ما أرغب فى تأكيده هو أن العالم الخارجى - أى العالم الذى نرمى الى معرفته - لا يمكن وصفه وصفا كاملا بواسطة مجموعة من الأشياء المفردة ، بل يجب أن ندخل فى اعتبارنا أيضا ما أسميه بالوقائع » . بل اننا نجد هذا المعنى أيضا حتى عند **تشارلز بيرس** مؤسس الفلسفة البرجماتية فى قوله « **ان الواقع يتعلق أولا بالوقائع ولا يتعلق بالأشياء الا من حيث هى عناصر هذه الوقائع** » .

هذا هو الراى الغالب عند الفلاسفة التحليليين فى نظرتهم الى العالم ، وان كانت هناك وجهات نظر أخرى فى الفلسفة المعاصرة

أن يؤدي ذلك الى أى اختلاف هام فى المعنى ،
على النحو الذى ذهب اليه آير ؟

مما لا شك فيه أن هناك اختلافا بين الواقع
الخارجى من حيث هو مكون من أشياء مادية
يمكن أن ندركها بحواسنا ، أى مما يمكن أن يقع
فى خبرتنا ، وبين خبرتنا بها ، أو ما نجده فى
أنفسنا نتيجة لهذه الخبرة .

أن هناك اختلافا بين الأشياء كما هى ، وبين
معرفتنا - بهذه الأشياء - حتى ولو كان هذا
الاختلاف طفيفا - والا كانت كل معرفة فى
عقولنا مجرد انعكاس للوجود الخارجى ، كما
تنعكس الصورة فى المرآة ، ولاستبعدنا بذلك كل
قيمة للذات العارفة بما لديها من خبرات
ومعارف سابقة يمكن أن تتدخل فى تلوين
أو تأويل الخبرة الجديدة . وائى أرجح أن
آير حين ذهب الى عدم اختلاف معنى الألفاظ
التالية « واقع » ، « وقائع » ، « خبرة » ،
أنما كان يفرض بذلك المعنى الواسع لهذه
الألفاظ فى حالة مقارنة أياها بالعبارات التى
نقولها أو بالأحكام التى تصدرها عما هو موجود
فى الخارج . فإذا قلت مثلا العبارة التالية :
ان الكتاب على يمين المصباح - كانت هذه
العبارة مطابقة لما هو موجود فى الواقع الخارجى
من أشياء مترابطة على هذا النحو ، أو كانت
مطابقة للواقعة الذرية المكونة من شيئين هما :
الكتاب ، والمصباح . وقد ارتبطا بعلاقة مكانية
هى علاقة على يمين ، أو كانت مطابقة لما يقع
فى خبرتنا من معطيات حسية معينة عن هذا
الواقع .

دور الخبرة الحسية

لكن ألا نفهم من ذلك كله أن التحقق ،
بمعنى المطابقة بين الكلام الذى يقال وبين الحالة
التي توجد عليها الأشياء فى الواقع لا يمكن أن
يتم إلا بالخبرة والتجربة الحسية ؟ هذا
مما لا شك فيه .

ولكن هل الخبرة الحسية واحدة لدى كل
الناس ازاء الواقع المدرك نفسه ؟

تختلف عن فكرة تحليل العالم الى وقائع . فنجد
أن فريدريش فايزمان أحد فلاسفة الوضعية
المنطقية المعاصرين يذهب الى القول - فى مقال
له بعنوان « القابلية للتحقق » (بأن من الناس
من يميل الى الاعتقاد بوجود عالم مؤلف من
وقائع ، فى مقابل عالم اللغة الذى يتألف من
الفاظ وعبارات تصف هذه الوقائع ،
وأننا لا أرحب كثيرا بذلك الاعتقاد) لأن الواقع
الخارجى عنده غير منقسم ، وكل ما هنالك
أننا حين نتكلم عنه نحن باستخدامنا لعبارة
اللغة ، أنما نضع خطوطا على هذا الواقع لكى
نحدد منه جانبا أو جزءا هو ما نسميه بالواقعة
التي تقابل العبارة التى نقولها ، وبهذا المعنى تكون
اللغة أشبه بالسكين التى تقطع به الوقائع من
الوجود الخارجى الذى لا يكون هو بذاته منقسما
الى هذه الوقائع الذرية أو تلك .

وعلى كل ، فمهما كان الواقع الخارجى الذى
تقابل بينه وبين اللغة حين نحققها ، فهو لا يزال
المعيار الوحيد - سواء كان هذا الواقع مكونا
من وقائع أو من أشياء - لمعرفة صدق ما نقوله
من عبارات أو كذبها وذلك بمقارنتها به .

وفى هذا الصدد يقول آير فى بدء مقال
« التحقق والخبرة » (ما الذى يحدد صدق
أو كذب القضايا التجريبية ؟ فى الحقيقة أن
الإجابة المعتادة هى : اتفاق هذه القضايا
أو اختلافها مع الواقع . وأقول « فى الحقيقة »
لأننى سوف أقبل صيفا مختلفة أخرى ، فقد
يكون هناك من يتكلم عن التطابق أو المقابلة بدلا
من الاتفاق ، كما قد يفضل البعض الآخر
استعمال كلمة « واقع » بدل كلمة « وقائع »
أو « خبرة » ، لكنى لا أظن أن اختيار الفاظ
مختلفة هنا يؤدي الى أى اختلاف هام فى
المعنى) .

ألا أن هذه العبارة ، مع وضوحها ، تثير
سؤالا هاما - وإن كان سؤالا فرعيا بالنسبة
لموضوعنا - وهو : هل الواقع هو الخبرة ؟ أى
هل الواقع ، وخبرتنا به شيء واحد بحيث
يمكننا أن نستبدل أحد اللفظين بالآخر بدون

بمعنى آخر ، لو أننا حاولنا التحقق - أنت وأنا - من معنى عبارة معينة بالرجوع الى الواقع لنتثبت من مطابقتها اياه واتفاقها معه ، فهل تكون خبرتي بالواقع هي خبرتك نفسها به ؟ قد يقول البعض أن هذا سؤال واضح بديهي لا يحتاج الى مناقشة ، فمما لا شك فيه أن خبرتنا واحدة طالما أننا نرى أو ندرك شيئاً واحداً . فنحن إذا أردنا أن نتحقق من العبارة التالية « القلم على يمين الكتاب » فمما لا شك فيه أن كلينا سيري القلم والكتاب ، ويدرك أن الأول على يمين الثاني . . وهذا يعني أن ما يقع في خبرتي هو ما يقع في خبرتك . لكن هذا الرأي لا يوافق عليه بعض الفلاسفة من ذوي النزعة المثالية . إذ كيف أتأكد من أن ما يقع في خبرتي هو ما قد وقع في خبرتك ؟ بأن ينقل أحدنا خبرته الى الآخر . لكن الخبرة شيء شخصي دائماً على حد تعبير الفيلسوف المثالي المعاصر جوزيا رويس ، ولذا فهي بالتسالي مما لا يمكن نقله من شخص الى آخر ، وكل ما يمكن نقله عبارة عن صورة لغوية تكون بمثابة الاطار الذي نحمل فيه هذه الخبرة بفرض اظهارها . وعلى ذلك فالعبارات التي نقولها لا تنقل الى الغير الا وصفا للخبرة ، بينما الخبرة نفسها لا تنتقل ، كما أنها لا يمكن التعبير عنها تعبيراً كاملاً .

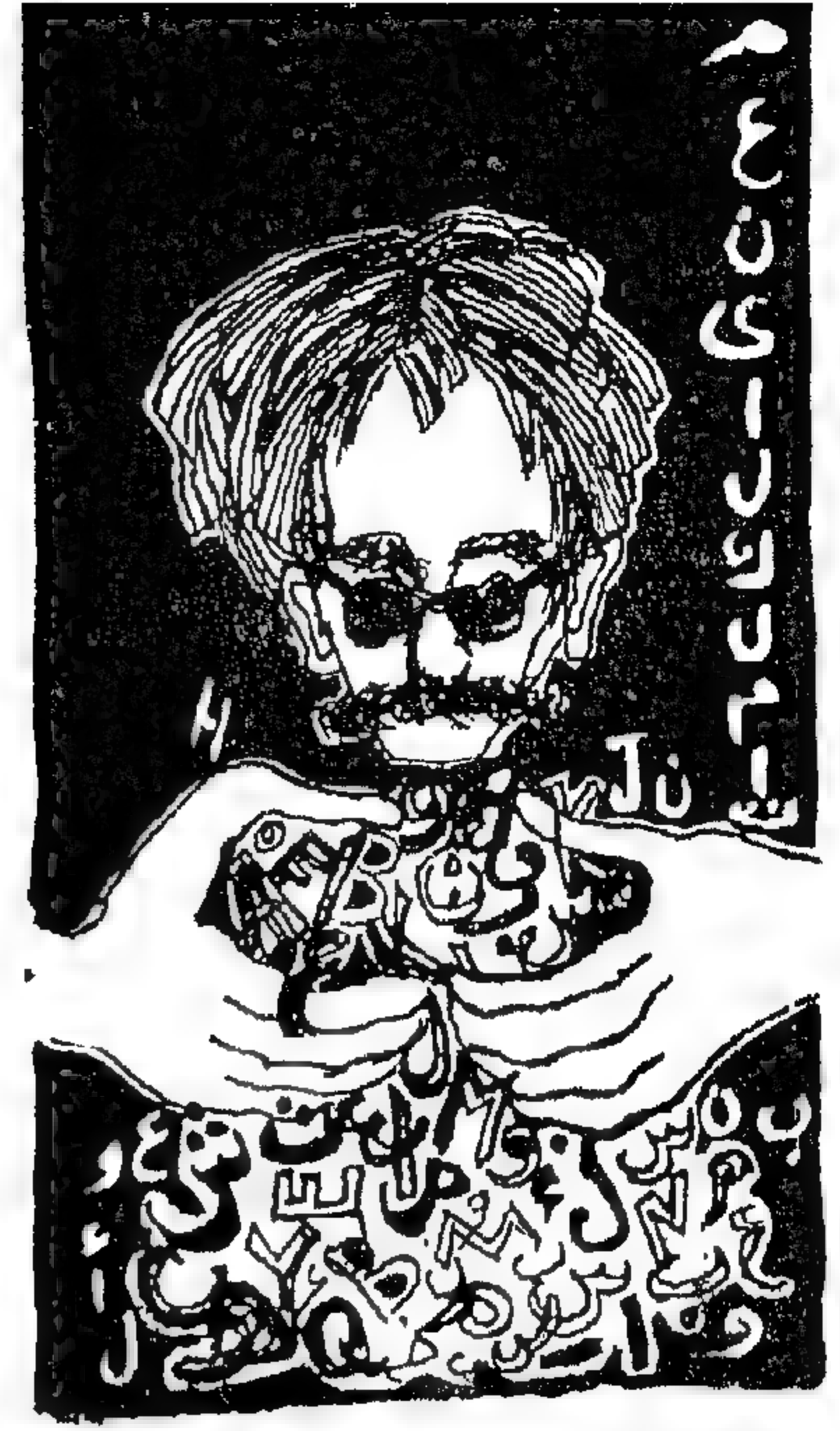
ان هذا الاعتراض ليس غريباً عن الفلسفة ، فأغلب الفلاسفة من المثاليين ينتهون الى هذه النتيجة ، وهي أن يتعزل الانسان في حدود خبرته ، فيضيّق العالم عليه ويصبح مكوناً مما يقع في خبرته هو وحده ، ويعلن أن « العالم هو عالمي » كما فعل قنچنشتين في رسالته المنطقية الفلسفية ، وهو نفس التعبير عن معنى الأنا وحدية (أو الانانة Solipsism) الذي ذهب اليه بركلي من قبل في قوله المعروف بأن « الوجود هو الإدراك » . هذه هي النهاية المؤسفة التي ينتهي اليها بعض من يؤمنون بمبدأ تحقيق المعاني من الفلاسفة ذوي الميسول المثالية مثل قنچنشتين وغيره على الرغم من البداية التجريبية الواقعية التي يبدأون بها فلسفتهم . وهي نهاية مؤسفة لأنها تقف بالانسان عند حد خبرته ، وتحكم عليه بعدم امكان نقلها الى غيره أو التعرف على خبرة هذا الغير . تحكم عليه بالعزلة الفكرية والجمود ، الأمر الذي يعطل تقدم التفكير العلمي القائم على أساس المشاركة وتبادل الخبرات والملاحظات والنتائج

بفرض تطويرها وافترض الفروض الجديدة منها التي تؤدي بدورها الى نتائج وخبرات جديدة أكثر وأكثر .

هل معنى هذا أن مبدأ التحقق مبدأ فاسد لأنه ينهي بنا الى هذه العزلة الفكرية ؟ ليست هذه بالنتيجة اللازمة عن القول بمبدأ التحقق . وليس معنى أن ينتهي بعض المفكرين الى نتيجة معينة من مبدأ ما ، ان يكون المبدأ نفسه باطلاً ، بل قد يعني أيضاً امكان وجود الخطأ في استدلالهم هذه النتائج .

فليس من الضروري أن تنتهي فكرتنا عن التحقق الى معنى الأنا وحدية ، فمن الممكن أن نتحقق جميعاً من العبارة الواحدة - وذلك بمطابقتها للواقع - طالما أن ما يقع في خبرتي مشابه أو مماثل لما يقع في خبرتك . وليس يعني في كثير أو قليل ما إذا كانت خبرتي هي خبرتك نفسها ، أو أنها تختلف عنها اختلافاً يسيراً طالما أنها قد تلونت بالوان كهفك إذا جاز لنا أن نستخدم معنى الكهف على النحو الذي ذهب اليه فرانسييس بيكون . فمما لا شك فيه أننا حين نريد تحقيق قضية ولتكن « القلم على يمين الكتاب » ، فعلياً أن ننظر الى الواقع لنرى ان كان القلم موجوداً بالفعل على يمين الكتاب أو لم يكن . وفي هذا لن يختلف اثنان في ادراكهما للأشياء الموجودة في الواقع الخارجي وللحالة التي توجد عليها هذه الأشياء فيه . لكن كيف يكون الحال إذا لم يكن في استطاعة الانسان أن يحقق ما يسمعه من عبارات ، على الرغم من كونها متعلقة بأمور الواقع ؟

يقول آير أننا يجب أن نفرق بين نوعين من العبارات ، عبارات إقابلة للتحقيق ، وعبارات غير قابلة للتحقيق . العبارات الأولى هي العبارات التجريبية التي تتناول الواقع الخارجي ، والعبارات الأخرى هي العبارات الميتافيزيقية التي لا تتكلم عن الواقع الخارجي ولا تتناوله بحكم أو بآخر . ولقد خصص آير - وهو من أشد المتحمسين لمبدأ تحقيق المعاني - جزءاً كبيراً من كتابه « اللغة والصدق والمنطق » للدفاع عن هذا المبدأ ، منتهياً فيه الى التفرقة بين نوعين من التحقق : التحقق العملي ، والتحقق من حيث المبدأ - فيقول في كتابه المذكور (من الواضح أننا جميعاً نفهم ، وفي حالات كثيرة نعتقد في صحة قضايا ، لم نبدا ولم نخط خطوة واحدة في سبيل تحقيقها . وكثير من هذه القضايا هي مما يمكن التحقق منه



حد تجريبي ، ويكون تعريفا جامعا يحصر كل
الامكانات ، وذلك « لأن كل وصف تجريبي يمتد
دائما في أفق مفتوح ملء بالامكانات » ، وكلما
اصطنعنا الدقة في الملاحظة ، وجدنا ذلك الأفق
وقد ازداد اتساعا ، ومن ثم يتعذر علينا أن نعتد
مقارنة وثيقة بين القضية التي تقال وبين الواقع
الخارجي الذي لم تستنفد ملاحظتنا له كل
امكاناته . وقد عبر فايزمان عن هذا المعنى في
مقال له بعنوان « **القابلية للتحقق** » بقوله (ان
النتيجة هي ان نقص مبدأ التحقق قائم على
أساس نقص تعريفاتنا للحدود التي نحققها في
عبارات اللغة ، وأن نقص التعريف يرجع الى
نقص الوصف التجريبي) . لكن هل يمكننا ان
نستكمل هذا الوصف التجريبي بغير رجوعنا الى
الواقع ؟ وهل يلزم عن وجود النقص في الوصف
التجريبي ، أن يكون هناك نقص في مبدأ التحقق ؟
لا . بل أننا لا يمكننا أن نستكمل وصفنا التجريبي
للوواقع الخارجي على الاطلاق ، والا كنا قد بلغنا
الحد النهائي لعلمنا بالواقع ولاصابنا الجمود ،
بل والفرور بأننا علمنا كل شيء عن الواقع
الخارجي وأحطنا بكل دقائقه وتفصيله (وهذا
ما لا يتفق وتطور بحوثنا العلمية ، فكلما ازدادت
دقة الآلات التي نستخدمها ، استطعنا أن نعرف
من التفاصيل ما هو أكثر وضوحا ، ومن ثم كان
باستطاعتنا أن نطور من النتائج التي عرفناها من
قبل ، أو أن ننسخها نسخا بنتائج جديدة
قابلة هي بدورها لأن تنسخ لو استطعنا أن
نلاحظ الواقع ونخضعه لتجاربنا بشكل أكثر
دقة .

وهناك اعتراض غالبا ما يوجه الى مبدأ
التحقق ، وهو بالرغم من أنه اعتراض شكلي
الا انه صادف استحسانا بل وقبولا لدى
الكثيرين . ويتلخص هذا الاعتراض في القول بأن
**مبدأ تحقيق المعاني ذاته يحتاج - لكي يكون
صادقا أن يكون هو نفسه مما يمكن تحقيقه .**
بمعنى آخر أننا لو وضعنا مبدأ
التحقق في شكل العبارة التالية :
« ان كل قضية تجريبية يلزم لكي تكون قضية
ذات معنى ، أن تكون قابلة للتحقيق بمقارنتها
بالواقع » ، أو في الصيغة التي أوردتها آير (ان
ما يحدد صدق أو كذب القضايا التجريبية هو
اتفاق هذه القضايا أو اختلافها مع الواقع) ،
لما وجدنا في الواقع الخارجي ما يقابل هذه
العبارة حتى نحققها باستخدامنا لمبدأ التحقيق
نفسه .

إذا ما بذلنا شيئا من الجهد . لكن يتبقى لدينا
عدد من القضايا ذات الدلالة ، وتتعلق بأسور
الواقع ، الا أننا لا نستطيع أن نحققها حتى
لو أردنا ذلك ، وهذا راجع الى نقص الوسائل
العلمية التي تمكننا من أن نضع أنفسنا في الموضع
الذي يتيح لنا القيام بهذه الملاحظات . والمثل
على هذه القضايا القضية القائلة بأن « هناك
جبالا على الوجه الآخر للقمر » (ضرب آير هذا
المثل حين كان الوجه الآخر للقمر محجوبا ،
وذلك قبل أن تدور حوله الأقمار الصناعية
وتصوره من كل جوانبه) . . . فانا لا نستطيع أن
أقرر الأمر بالملاحظة الفعلية ، الا أنني من الناحية
النظرية أعرف ما هي المشاهدات التي أتوقع أن
أشاهدها لو أتيحت لي الفرصة العملية لذلك .

ولذا فأنني أقول ان هذه القضية تكون
قابلة للتحقيق من حيث المبدأ ، على الرغم من
كونها غير قابلة للتحقيق عمليا ولذا فهي بالتالي
قضية ذات معنى . . .) ومن الطريف هنا أن آير
كان بمثابة من يتنبأ بإمكان الوصول الى القمر
والتقاط صور متعددة للجانب المظلم منه .

نقد مبدأ التحقق

هذا ولقد تعرض مبدأ تحقيق المعاني للنقد
الشديد ، حتى من بعض من يقبلونه من الفلاسفة
الوضعيين ، فنجد أن **فريدريش فايزمان**
الفيلسوف الوضعي المنطقي المعاصر يذهب
- على الرغم من قوله بفكرة تحقيق القضية
بمقارنتها بالواقع الخارجي - الى أننا ننهي
دائما الى الشعور بأن هناك نقصا في هذا المبدأ .
اذ أننا لا نكاد نعثر على تعريف واحد يعرف أي

ولقد فطن آير الى هذا النقد ، فنراه يقول في مقال له باسم « جماعة قينا » (ان هناك حجة مشهورة يستخدمها الذين يدافعون عن الميتافيزيقا ضد هجوم الوضعيين المنطقيين ، وهى ان مبدأ التحقق نفسه غير قابل للتحقيق . . ومن الطبيعى الا يكون قابلا للتحقيق ، فقد وضع هذا المبدأ كتعريف لا كتقرير تجريبى للواقع) .
ما معنى هذا الكلام ؟

معناه ان العبارات التجريبية وحدها هى التى يمكن المقابلة بينها وبين الواقع الخارجى ، أما مبدأ التحقق ، فهو - مع وضعه فى أى من الصياغتين السابقتين - لا يعبر عن الواقع الخارجى ولا يتكلم عن حالة الأشياء فيه أو يتناولها بالتحليل أو بالوصف ، انما هو يتكلم عن العبارات وكيفية المقابلة بينها وبين الواقع . انه لا يرسم لنا صورة الواقع الخارجى على نحو أو آخر حتى يتسنى لنا ان نطابق بينها وبين هذا الواقع ، انما هو تعريف للمنهج الذى يجب اتباعه لمعرفة صدق أو كذب القضايا التجريبية التى تتكلم عن الواقع بشكل أو بآخر . ولذا كان من المستغرب لدينا أن يحاول بعض الفلاسفة ابطال هذا المبدأ على أساس انه هو نفسه مما لا نستطيع تحقيقه .

مبدأ التحقق وقضايا الميتافيزيقا

مما سبق يتضح أن مبدأ التحقق يساعد على تقدم التفكير العلمى طالما أنه يجعلنا نثبت من صدق العبارات والقضايا التى نقولها عن الواقع بمطابقتها لهذا الواقع الذى هو دائما موضوع العلم (أما فى مجال الفلسفة ، فقد ترتب على هذا المبدأ نتائج غاية فى الأهمية والخطورة فى الوقت نفسه . . فلقد ذهب الوضعيون وكذا بعض التحليليين الى أن كل العبارات الفلسفية ، وخاصة تلك التى تتعلق بالميتافيزيقا ، هى مجرد أقوال خالية من المعنى - أو هى على حد تعبير فتجنشتين مجرد لغو - لأنها لا تقبل التحقيق ، سواء من الناحية العملية أو حتى من حيث المبدأ .

لقد يتساءل البعض فيقول « ولماذا تكون قضايا الميتافيزيقا خالية من المعنى ؟ بل ولماذا نطابق عليها مبدأ التحقق ؟ » أن مبدأ التحقق ينطبق على القضايا التجريبية التى تتكلم عن الواقع الخارجى بينما لا تتناول قضايا الميتافيزيقا ما هو موجود فى الواقع بقدر ما تتناول موضوعات مفارقة له ، متعالية عليه .

فليقل الفلاسفة الميتافيزيقيون ما يشاؤون من قضايا تتكلم عن الجوهر أو المطلق أو الزمان اللامتناهى أو الوجود الكلى أو عن العدم الى غير ذلك من موضوعات لا تتصل بالواقع الخارجى مباشرة ، فهذا مما لا ينطبق عليه مبدأ تحقيق المعانى الذى ينصرف الى تحقيق القضايا التجريبية . **فالفكر الانسانى فكر حر طليق وليس من الضروري أن يرتبط فى كل ما يقوله بقضايا تتناول الواقع .**

وليستخدم الفلاسفة الوضعيون مبدأ التحقق فى التأكد من صدق أو كذب العبارات التجريبية التى لا تتكلم الا عن الواقع . فلهذا اللون من العبارات مجاله ، وللون الآخر مجال آخر . الأول مجاله مختلف عن الواقع والثانى مجاله فى الواقع . وبدلا من أن يكون هناك صراع بين الاتجاهين ، ليكن هناك تكامل بينهما . الأول يشبع حاجة الانسان الى التطلع وراء الواقع الذى يحياه ، والآخر يشبع حاجة الانسان الى معرفة هذا الواقع بشكل أكثر دقة . الأول يشبع حاجة الانسان الى التطلع الى السماء بحثا عن الحق والجمال والمثل العليا ، والآخر يشبع حاجة الانسان الى التزود بالعلم الحقيقى .

قد يكون هذا التساؤل صحيحا وكذا ما ترتب عليه من نتائج ، لو أن هناك فصلا كاملا بين الميتافيزيقا وبين الواقع الخارجى على ذلك النحو . لكن الميتافيزيقا ليست منفصلة عن الواقع بل هى مرتبطة به بل ومباطنة له اذا جاز لنا استخدام هذا التعبير . فهى وان كانت تبحث فيما وراء الطبيعة الا أن البحث فيها مرتبط بالطبيعة ، فالبحث مثلا فى الوجود الكلى - أو فى الوجود من حيث هو كذلك - مرتبط بادراكنا للموجودات المفردة ، وهذا ما يتضح فى أبحاث بعض الفلاسفة الوجوديين المعاصرين الذين ربطوا بين وجود الذات ووجود الآخرين ووجود الوجود . كما أن البحث فى الجوهر كذلك مرتبط بالواقع على أساس أنه ما يوجد فى مقابل الأعراض فى الأشياء أو ما يختفى وراءها . . الخ .

هذا ولا يزال الصراع بين هذين الاتجاهين يمثل أهم سمة يتسم بها الفكر الفلسفى المعاصر ، الاتجاه الوضعى العلمى الذى يحاول رد كل عبارة من العبارات الى الواقع اما بطريقة مباشرة أو غير مباشرة مستخدما فى ذلك مبدأ تحقيق المعانى ، والاتجاه الميتافيزيقى الذى لا يمكن تحقيق قضاياها - حتى ولو من حيث المبدأ - على الرغم من أنها تتناول الواقع فى زعم أصحابها .

عزمى اسلام



مارينا فلادى
بطلة فيلم
« أعرف عنها أشياء »

الحياة الجديدة كما يراها جودار لوك جودار

● U. S. A « مع الموهبة الجديدة أنا كارينا . ومارينا فلادى هى التى قامت بدور البطولة فى فيلم الآن - روب جرييه «قطار أوروبا السريع» أما أنا كارينا فهى النجمة التى ارتبط اسمها بمأساة فيلم «الراهبة» حيث قامت بدور سوزان فى الفيلم الذى حكم عليه بالسجن .

يقول جودار ان الفيلمين لا علاقة لأحدهما بالآخر ، فالموضوع مختلف وأسلوب المعالجة مغاير . كل ما يربط بينهما هو التساؤل الجديد للحياة الجديدة . . ويقصد جودار بالحياة الجديدة ،

● مأساة بن بركة فى فيلم فرنسى .

● الاعلان هو أهم ظاهرة فى الحياة الحديثة .

● التليفزيون هو أخطر أدوات التعبير فى العصر الحديث .

● « الجرائد التليفزيونية » فكرة جديدة من فرنسا .

فى استوديوهات فرنسا يجرى الآن تصوير فيلمين يقوم باخراجهما فى وقت واحد الفنان الطليعى المعروف وصاحب المواقف الفنية المشهورة جون - لوك جودار .

والفيلمان هما « أعرف عنها أشياء » مع النجمة الصاعدة مارينا فلادى و « صنع فى

الطريقة الأمريكية التي يعيش بها الفرنسيون .

وعندما يقدم جودار على اخراج فيلمين في وقت واحد انما يشبه قائد الأوركسترا الذي يقود سيمفونيتين في الوقت نفسه ، يدفعه الى ذلك شعور بالعظمة يقابله على الوجه الآخر رغبة في التحدى .. العظمة في أنه يستطيع أن يفعل (شيئا جريئا) والتحدى لكل قرارات الرفض والمنع .. والسبب المباشر هو فيلم « الراهبة » وما وقع له من أحداث وما سببه من خسائر ..

طلب جورج دو بورجار من جون - لوك جودار أن يعد له فيلما بأسرع ما يستطيع يعوضه عن الخسائر التي ترتبت على قرار منع انتاجه الأخير .. وهو فيلم « الراهبة » .. وقد لجأ بورجار الى جودار لايمانه بأن هذا الفنان هو أعظم المخرجين جرأة وأكثرهم سرعة .. ذلك لأن جودار لا يلتزم بسيناريو مكتوب بقدر ما يعتمد على الارتجال في أثناء الاخراج ..

هذا الارتجال هو حصيلة التفكير المستمر والعمل الدائم والقائم أساسا على التركيز .. في الأحلام ، وفي تناول الطعام ، وخلال القراءة ، وفي أثناء الحديث ! .

كان جودار يعمل في فيلم « أعرف عنها أشياء » ولم يكن يفكر في فيلم آخر غيره .. فلما

طلب منه المنتج المفترى عليه فيلما بأسرع ما يستطيع ، تراءى للمخرج الجريء أن يقدم مأساة بن بركة في فيلم سينمائي : فقرر على الفور أن يجعل هذه المأساة موضوعا لهذا الفيلم السريع ، كما قرر على الفور أيضا أن تلعب دور البطولة فيه بطلة « الراهبة » نفسها آنا كارينا .

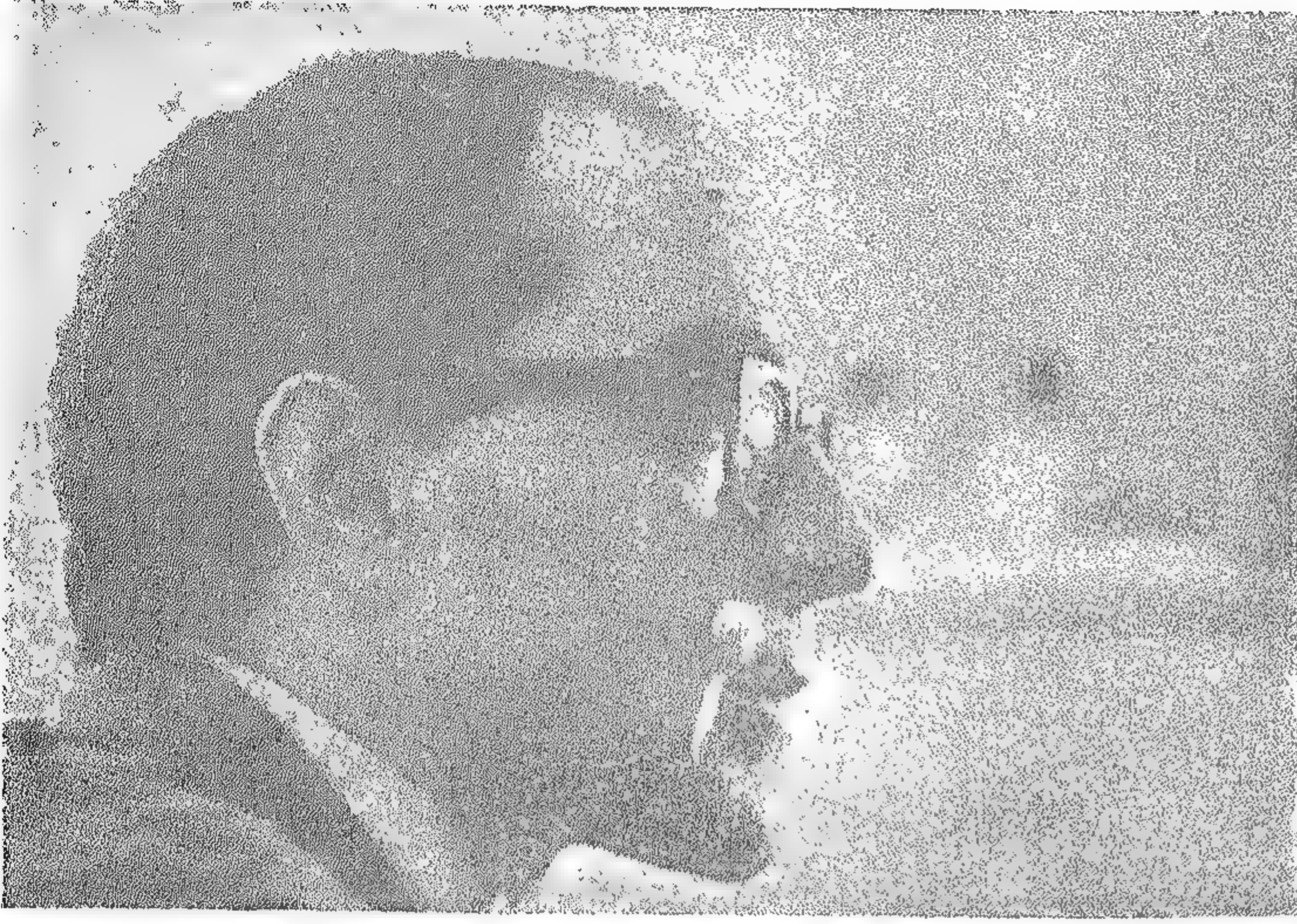
تخيل جودار أن فيجون ، قاتل بن بركة ، لم يمت وانما لجأ الى الريف ليختفى هناك .. ومن هناك بعث برسالة الى صديقه لتلحق به في عنوان حدده لها .. وعندما تصل الصديقة الى المكان المحدد تجد أن فيجون قد مات . مات بالفعل .

ولقد عمل جودار على احالة الاحداث الحقيقية في فيلمه الى عام ١٩٦٩ أى بعد انتخابات مارس المقبل بعامين وغير اسم فيجون الى بوليتزر .

وفي الفيلم لا نعرف لماذا مات بوليتزر هذا ، وتظل صديقه تبحث عن السبب في موته محاولة اكتشاف كل ماضيه . وهكذا تعرف من خلال بحثها أنه كان رئيسا لتحرير إحدى الجرائد اليومية الكبرى بباريس والتي كانت تهتم اهتماما خاصا باختطاف بن بركة ومقتله . أما هي فقد كانت تعمل مخبرة صحفية في الجريدة نفسها . ودفعها الحب الى أن تعمل مخبرة

خاصة . ثم عملت مع شبكة من البوليس . وانتهى بها الأمر الى الرغبة في كتابة موضوع عن مقتل بن بركة . وهكذا نجد أن جودار أراد ، نتيجة للسرعة المطلوبة منه ، أن يقدم عملا بسيطا يروى حكاية ذات أحداث متسلسلة . وهذه هي أول مرة يقدم فيها جودار حكاية للسينما ، فهو لا يعرف كيف يروى حكاية لأنه اعتاد أن يركز في كل مرة ويخلط بين كل الأشياء ليقول كل ما يريد أن يقوله دفعة واحدة . وان كان قد احترم خيط التسلسل في هذه « الحدوتة » فهو لم يستطع ، على الرغم من ذلك ، إلا أن يضع تلك « الحدوتة » في إطار اجتماعي .. هذا الإطار الاجتماعي جاء مصبوغا بالصيغة الأمريكية البحتة .. ومن هنا جاء أيضا عنوان الفيلم : صنع في U. S. A.

أما الفيلم الثانى فأكثر طموحا من الناحية الفنية ومن الناحية الفكرية كذلك . فهو فيلم تسجيلي من الدرجة الأولى يصور الحياة الجديدة في باريس ، وهو بحث خالص عن مظاهر هذه الحياة وخبائها وما وراءها من دوافع . فالتحول الذي يسود حضارة اليوم وفكرها المعاصر هو تحول ضخم وعظيم والفنان الحقيقي هو الذى يبحث عن كنه هذا التحول ولا يكتفى بنقله أو وصفه أو تصويره



كما هو في الواقع ، وهذا ما فعله جودار في فيلمه الذي يبدأ بتعليق . في أثناء هذا التعليق نشاهد قطاعات عريضة من العمال وهم ينشدون ويقومون بمتطلبات العيش . ويتساءل المعلق ، أو جودار نفسه ، عما إذا كان مصيبا في استخدام كلماته وعما إذا كان موقفا في اختيار زوايا لقطاته . ولماذا اختار هذا الشيء ليحبر عن هذه الفكرة ولماذا لم يختار شيئا آخر ليحبر عن نفس هذه الفكرة . وهكذا يتساءل المعلق حتى ينجح في إشارك المشاهد معه في التفسير والتحليل والانتهاج الى نظرة خاصة وفكرة عامة طوال مشاهدة الفيلم .

والجدير بالذكر أن ما يعرفه (عنها) من أشياء ، لا يعني مارينا فلادي ولكن مدينة باريس .

ان جودار يحلم بأن يصبح يوما مديرا « للمصنفات » في

فرنسا : فهو يؤكد أن كل أفلامه تصور موقف الدولة الحالي وعلاقاتها القائمة . . ويرى أن فيلم « الجندي الصغير » كان ينبغي أن يتلقى اعانة من وزارة الاستعلامات وأن فيلم « يحيا حياته » كان ينبغي أن يتلقى اعانة من الشؤون الاجتماعية وأن فيلم « بير و المجنون » كان ينبغي أن يتلقى اعانة من وزارة الثقافة وأن فيلم « مذكر مؤنث » كان ينبغي أن يتلقى اعانة من ميسوف وزير الشباب .

ولكن لماذا يتكلم جودار عن المساعدات المادية ؟ .

يقول جودار أنه اذا خير بين ديكتاتورية المال والرقابة السياسية فإنه يفضل الرقابة السياسية .

وثمة شيء آخر من الأشياء التي تسبب المضايقات لجودار وهو الاعلان . فالاعلان يسيطر سيطرة كاملة على الحياة الحديثة ويسمح لنفسه

بما لا يسمح به لكافة أوجه النشاط الأخرى من فنون وآداب وسياسة . فكل ما هو محرم على غيره مباح له ! .

ويقصد جودار بالمحرم أو الممنوع (الجنس) . . فحديث الجنس غير مكفول في فرنسا . . ومن الصعوبة بمكان التحدث عن الجنس في السينما بتلك الحرية التي يتناولها بها علماء النفس . . وقد حاول جودار في فيلم من أفلامه أن يختبر هذه الظاهرة أو يؤكد لها لنفسه ولغيره على الأقل ؛ فجمع الاعلانات الجنسية التي تنشر في الصحف والمجلات وعلى أغلفة بعض الكتب كما جمع (الأفيشات) التي تلصق على الجدران وصحبها جميعا في قالب سيناريو بطريقة مترابطة بحيث تشكل في النهاية مشاهد سينمائية أو « فيلم » . . وهنا تدخلت الرقابة وكادت تلغى الفيلم كله ولكنها اكتفت بحذف معظمه . . فماذا

حذفت بالتحديد ؟ حذفت
الاعلانات .. الاعلانات المسموح
بها كنشاط فردي بعيد عن
السيثما ! .

والواقع أن جودار لا يقصد
بالجنس ، المشاهد الفاضحة
المثيرة ، ولا الكلمات الخارجة
الجارحة .. فهو يحترم حتى
القبلة باعتبارها أرق تعبير عن
الحب ، الحب الذي هو
أقدس رباط بين كائنين ..
ولما كانت القبلة شيئا خاصا
وسلوكا شخسيا فهو يرى
أنها يجب أن تظل سرا لا يطلع
عليه أحد ، وبالتالي فإن
تصوير مشهد قبلة على
الشاشة أمر يمقته جودار ..
ولم يقدم عليه الا مرة واحدة
بعدها لم يكرره على الإطلاق .

أما الجنس في نظر جودار
فهو كالحب ، غريزة تستحق
الدراسة والتصوير .. فالمعجب
كل المعجب أن يكون الحب نوعا
من الخيال ومع ذلك يسبب
أنواعا من الراحة والألم ..
كذلك فإن الجنس الذي هو
طاقة حسية يسبب أنواعا من
السعادة والاكتئاب ..
وما يحاوله جودار في أفلامه
هو نفسه ما حاوله بروسست
من قبل ، خلال ثلاثين عاما ،
في ثماني مجلدات ؛ محاولة
التعرف على كنه العلاقة بين
الحب والجنس والعلاقة ، من
إخلال كل منهما ، بين الروح
والجسد .

وكما بحث بروسست عن
الحب والجنس ، يبحث جودار

عن الحياة ، وبنوع خاص
الحياة الحديثة المعاصرة .

لهذا نجد أن جودار وهو
على وشك الانتهاء من فيلمه
الثاني عشر والثالث عشر يشعر
بأنه لم يقدم في السينما الحديثة
شيئا ملتزما عن الحياة
المعاصرة .. وهو إذ ينتابه هذا
الاحساس « الغري » يفكر
جديا في هجر فرنسا الى حيث
يجب أن يعيش الفنان ليرى
بنفسه الظلم الواقع على أخيه
الإنسان .. في كوبا .. في
فيتنام .. في جنوب أفريقيا ..
ولكنه يعود فيتسألك أنه
يستطيع أن يخدم هذه القضايا
الإنسانية ، وكل قضايا
الإنسان من خلال أفلامه التي
يخرجها في فرنسا . فقد
أثبتت فرنسا أنها البلد
الوحيد أو أنها على رأس البلدان
المتحررة التي تناصر الإنسان
أينما وجد حتى في فرنسا نفسها
وحتى إذا كانت فرنسا نفسها
هي الظالم !

ويشير جودار الى أهمية
التلفزيون باعتباره أداة من
أخطر أدوات التعبير في العصر
الحديث . ويحلم بأن تعم
فكرة « الجرائد التلفزيونية »
بحيث يكون لكل جريدة أو
مجلة ساعات إرسال تلفزيوني
خاصة بها ، تقدم فيها بالصورة
والصوت ما تقدمه على
صفحاتها بالكلمات . وبالفعل
تقدم في الوقت الحالي جريدة
« فرانس - سوار » سبعين

كل يوم وتقدم مجلة « نوكيل
أوبزرفاتور » ثلاث ساعات كل
يوم خميس .

إن التلفزيون في فرنسا
سلاح من أسلحة السلطة بينما
يعتبر في الولايات المتحدة
سلاحا من أسلحة أصحاب
رؤوس الأموال وفي كلا الحالين
لا يمكن لحرية التعبير أن تتخذ
مجراها الطبيعي ، وهذا
ما يقلل من أهمية هذه
« الجرائد التلفزيونية » التي
تحمس لها جودار . وقد قام
كثير من النقاد بعقد مقارنات
عديدة بين الجريدة والمجلة
المطبوعتين وبين شئيهما
التلفزيوني ، فوجدوا أنهما
لا تستطيعان تقديم كل
ما تنشرانه .. وهذا يرجع الى
ما تسمح به الرقابة التلفزيونية
وما لا تسمح به .

ولهذا فإن دور السينما
اليوم يتمثل في تقديم كل
ما يجري في الحياة اليومية
وكل ما يمسه من قريب أو
بعيد بحيث يصبح الفيلم
السينمائي ، كجريدة السينما ،
مجلة أو صحيفة أو تلفزيون !

وكما يشير جودار الى
أهمية التلفزيون في العصر
الحديث ، يثير قضية من أهم
قضاياها وهي الممثل التلفزيوني
وتفرغه ثم علاقة هذا الممثل
بالسينما ، والفارق بين ممثل
التلفزيون وممثل السينما
والإذاعة والمسرح .

ولا يجب ان ننسى الاشادة
بقدره الممثل المسرحى عمن عداه
من الممثلين وان كانت السينما
أو الاذاعة تتطلبان مميزات
وامكانيات وطاقات قد لا تتوافر
فى ممثل المسرح ، والعكس
صحيح !

ويختلف جودار مع روبر
بريسون الذى لا يقتصد فى
امكان وجود الممثل المحترف
الجيد .. ويؤكد ان خلق
الممثل الجيد متوقف على
المخرج الجيد .

ان ما يطبقه جودار فى
فيلمه الاخيرين اللذين تكلمنا
عنهما فى البداية هو صلب
قضية السينما اليوم .
فالسينما الاميركية قد أعلنت
افلاسها الفنى .. هذا على
الرغم من أن السينما الروسية
تحاول أن تقلد هوليوود فى
الوقت الذى لم يعد عند
هوليوود شيء تقدمه . ان
السينما تعيش الآن فى عالم
مغلق والدليل على ذلك هو أن
السينما هى التى تغذى
السينما بمعنى أنها لا تغذى ،
كمما هو المفروض ، من
الخارج .. فهى تقلد نفسها
وتكرر نفسها .. وهى بعد أن
تخطت عصر التكوين وعصر
التقليد تعيش اليوم عصر
التصدع .. وما ينبغى أن
تفعله السينما هو أن تعود الى
الحياة .. ولكن الى الحياة
الحديثة وبمنظرة عذراء .. أي
نظرة جديدة !

فتحى العشرى



انا كارينا

خاصة ، ذلك أن ممثل
التليفزيون جديد على هذا
الجهاز الساحر وطبيعته ،
أو أن الجهاز هو الجديد عليه ..
فهو لم يختبر الأرض الجديدة ،
التي تختلف عن الأراضي القديمة
الأخرى : السينما ، المسرح ،
وحتى الاذاعة ، اختبارا يكفل
له الفهم الكامل الواعى لطبيعة
هذا الجهاز التى تختلف تماما
عن مجالات التعبير السابق
ذكرها ..

ويرى جودار أن ممثل
التليفزيون لابد وأن يكون
متفرغا له كما يجب أن ينشأ
منذ البداية نشأة تليفزيونية ..
حتى يكون هناك الممثل الجديد
للجهاز الجديد ..

يقول جودار ان كل الممثلين
هم فى الحقيقة أطفال مرضى
ومزعجون وهم فى حاجة دائمة
الى الرعاية والعناية والتوجيه
فهم يعانون من قصور فى التعبير
عن انفسهم .. انهم كالأطفال
الذين يريدون أن يتكلموا فور
ولادتهم ، وعندما يعجزون عن
ذلك يستعمرون تعبيرات
غيرهم . وهذا هو الفارق بين
الممثل والمؤلف ، فالممثل
يستخدم أو يردد التعبيرات
التي خلقها أو استحدثها
المؤلف .

فاذا كان هذا هو حال الممثل
بصفة عامة ، فان الممثل
التليفزيونى أقل قدرة على
التعبير من ممثل السينما بصفة

ليبرمان والاقتصاد الاشتراكي

سواء في المجال السياسي أم الاقتصادي أم الثقافي .

(ثانيا) - وبالإضافة الى تخلف الاقتصاد الروسى فى العهد القيصري ، فلقد مزقت الحرب العظمى الاولى ثم الحرب التى نشبت ضد أعداء النظام الاشتراكي ؛ مزقت هذه الحروب هذا الكيان الاقتصادى الواهى ..

(ثالثا) - وتحت ضغط الظروف القاهرة ؛ اضطرت الحكومة الاشتراكية الجديدة طوال أعوام ١٩٢١/١٩٢٨ الى اعتناق ما يعرف فى التاريخ الاقتصادى بـ « السياسة الاقتصادية الجديدة » .

(رابعا) - شرعت البلاد بعد ذلك فى تنفيذ مشروعات التخطيط القومى فى ظل ظروف غير مواتية . واتجهت غاية التخطيط الى كفالة غرضين .

الأول - انشاء الصناعات الثقيلة من العدم - تقريبا - وتنفيذ برنامج واسع النطاق لكهربة الاتحاد السوفيتى .

زار العلامة افسى ليبرمان - أخيرا - الجمهورية العربية المتحدة بدعوة من جامعة القاهرة . ولقد ألقى بهذه الجامعة محاضرة ، وتلتها عدة لقاءات مع هذا العالم الاقتصادى الكبير الذى غدت آراؤه موضع نقاش حاد فى الجامعات العلمية والسياسية ، فى العالمين الاشتراكي والرأسمالى على السواء .

المناخ الاقتصادى العام

ويقتضى الباحث فى دور الاستاذ ليبرمان فى دنيا الفكر المعاصر ، أن يلقى نظرة عامة على الاقتصاد السوفيتى . وهنا تطفر الى الذهن الحقائق التالية :

(أولا) - تأخر الاقتصاد الروسى إبان العهد القيصري - وخاصة الجانب المتصل بالصناعة وبصفة أخص الصناعات الثقيلة - تأخرا مروعا . فلم تكن روسيا - وقتئذ - تحوز شيئا من مقومات الصناعة الحديثة . فكانت دولة متخلفة ، بكافة ما تحمله هذه الكلمة من معان .



فنؤاد محمد شنبيل

و ١٩٥٦/١٩٥٩ و ١٩٦٤/١٩٥٩ على التوالي .
ويرد هبوط النسبة في الحالة الأخيرة ، الى
الكوارث التي حلت بالزراعة .

مشكلات الانتاج الكبير :

يبد ان النجاح العظيم في ميدان الانتاج
— ولا سيما في مجال الصناعات — قد جلب معه
طائفة من المشكلات . ذلك لان التنظيم الاقتصادي
القديم قد جاوز مداه . فانه باتجاهه بكلياته
صوب كفالة التصنيع السريع ، لم يتواءم مع
الأغراض المعقدة المتصلة بتوافر الكفاية في القاعدة
الصناعية التي تولى التنظيم الاقتصادي ابرازها
الى الوجود . وهذا ما عبرت عنه تلك الكلمات
التي طالعنا بها مقدمة مشروع السنوات الخمس
الجديد .

« نشأ خلال السنوات القليلة الماضية
تباين خطير بين حجم الانتاج الذي يتزايد في
سرعة فائقة ، وبين أساليب التخطيط والادارة
الاقتصادية ونظام الحوافز الفردية من الناحية
الأخرى » .

الثاني — قيام الاستغلال الزراعى على
اساس نظام المزارعة الجماعية .

ولقد نجحت سياسة تعبئة موارد البلاد للنهوض
باقتصادها القومى — ولا سيما الصناعات الثقيلة —
نجاحا بعيد المدى . وعلى الرغم من تعطيل
حركة التقدم الاقتصادى بسبب الحرب العالمية
الثانية ثم الاتجاه الى راب ما صدعته الحرب
من بنيان الاقتصاد القومى ، فلقد أمكن للنظام
الاشتراكى المضى قدما في طريق التقدم السريع .

فبينما بلغ متوسط الزيادة السنوية في
الدخل القومى خلال أعوام ١٩٥٠/١٩٥٨ حوالى
١٠.٩٪ في الاتحاد السوفييتى ، بلغ في نفس
المدة ٢.٥٪ في الولايات المتحدة . وبلغ هذا
المتوسط خلال الأعوام ١٩٥٩/١٩٦٤ حوالى
٧٪ في الاتحاد السوفييتى ، وبلغ ٤.٤٪ في الولايات
المتحدة . وبلغ متوسط الزيادة العامة في الانتاج
في الاتحاد السوفييتى : ١٢٪ و ١٠.٧٪
و ٢٪ خلال السنوات ١٩٥٠/١٩٥٨

ولم تتوان الصحافة السوفيتية عن توجيه انتقاداتها الى ما لسته من عيوب تطبيق « نظام الخطة » بالنسبة لطائفة من الحالات . ثم اتسع مجال النقد فأصبح ينصب على القضايا الأساسية للخطة نفسها . وافسحت الصحافة السوفيتية صفحاتها للدراسات البناءة للتنظيم الاقتصادي السوفيتي . فكان ان ثار جدل عميق يتصل باهداف التخطيط ومبادئه وطرائقه .

ولقد برزت من خلال احتدام المناقشات مدرستان فكريتان رئيسيتان .

الاولى - تعتقد بضرورة استغلال التقدم التكنولوجي الرائع - الذي احرزه جهاز التقدير والتقويم - في تجميع التلال الهائلة من البيانات ، وتبويبها ، وتحليلها . وهنا ؛ لن يقتضى الأمر العلول عن نظام المركزية ، اذ ستتمكن السلطة المركزية ، القائمة على عمليات التخطيط ، من الالام بجميع اوضاع البلاد الاقتصادية والاجتماعية والثقافية ، فيتيسر لها - بالتالى - توجيه جميع موارد البلاد البشرية والمادية توجيهها سديدا .



ك • ماركس

الثانية - يقودها العلامة افسى ليبرمان من جامعة خاركوف . وهذه المدرسة وان لم تنكر فائدة الاستعانة بأجهزة التقدير والتقويم ؛ لكنها تقرر ان هذه الأجهزة تفيد في ايجاد الحلول للمشكلات الاقتصادية المتصلة بالكم ، ليس الا . ولكن ان اتصل الأمر بتفاصيل الخطة المتشعبة وتفرعاتها المعقدة ، فان هذه الأجهزة تعجز عن الوفاء بالأغراض المطلوبة منها ، ولا سيما في ظل اقتصاد موجه توجيهها مركزيا .

وهذا ما يدعو مدرسة الأستاذ ليبرمان الفكرية للمطالبة بالاستناد على الحوافز ، لاستمالة القائمين على التنفيذ للتمشى مع اغراض مصممي الخطة .

ولقد اخذت اللجنة المركزية للحزب الشيوعى السوفيتي ، في دورى انعقادها في مارس وسبتمبر سنة ١٩٦٥ بآراء مدرسة ليبرمان . وايد هذا الرأى ، المؤتمر الثالث والعشرون للحزب الشيوعى .

كفالة الكفاية الانتاجية :

ويتبين لنا الهدف من الاصلاح من قول الأستاذ ليبرمان :

« يرنو الاصلاح الى التحول الى نظام لتخطيط عمل المشروعات وتقييمها ، تتجه بمقتضاه الى الاهتمام أساسا بانجاز اعظم ما تستطيع انجازه من الاهداف ، وبالأقبال على استخدام الآلات المستحدثة في عمليات الانتاج ، وبذل أقصى الجهود لتحسين نوع الانتاج ... وبعبارة شاملة ، كفالة الكفاية الانتاجية » .

فان كفاية المشروع الصناعى كانت - حتى عهد قريب - تقاس بقيمة انتاجه الاجمالية . وكان هذا المقياس - الأساسى - يعزز بحشد من المقاييس الفرعية نخص بالذكر منها . خفض التكلفة ، الابتكارات ، مشروعات العمل ... بيد أنه مهما يقال عن دورها فى الانتاج، كانت كمية الانتاج تمثل محور التقدم الاقتصادى ودعامة التخطيط ومرآة توفيق القائمين عليه .

وعلى طول المدى وبفعل التطور الاقتصادى
الدولى خاصة ؛ برزت طائفة من النقائص ،
يأتى فى مقدمتها :

أولا - أن تنصيب الانتاج الاجمالى هدفا
للتخطة ، يرغب المشروع فى استخدام أكثر المواد
تكلفة ، لا أقلها مصداقا لما يفرضه منطق
المبادئ الاقتصادية السليمة . ذلك لأن تكاليف
الشراء تقحم فى الناتج الاجمالى .

ثانيا - يسعى كل مشروع الى أن يخصص
لنفسه قدرا من الخطة العامة أقل من طاقته
الفعلية ، وذلك ليتيسر له انجازه فى يسر
وسهولة ، وليتمكن من زيادته سنة بعد
أخرى . وبهذا تبدو ادارته فى أعين السلطات
العليا ، فى مظهر الحريص الغيور على تقدم البلاد .

ثالثا - يصدف المشروع عن اعتناق
الأساليب الجديدة خشية من أن تعرقل تنفيذ
عملية انتاج الكميات المطلوبة ؛ اذ لا يعنى بالنوع ،
ولا شبهة فى أن انتاج السلع الواطية ، أسير
من انتاج السلع العالية النوع لاحتياج الثانية
الى مهارة وحذق خاصين والى وقت أطول
- نسبيا - لانتاجها .

رابعا - ليس للمؤسسات التى تتولى شراء
السلع المنتجة لتوزيعها على المستهلكين ، أهمية
تذكر فى تقرير نوع الانتاج أو مواصفاته ولا يمكنها
رفضه .

ولتلافى هذه النقائص وغيرها ؛ يرى الأستاذ
ليبرمان الاستعاضة بما يدعو « طاقة الربح » عن
اتخاذ كمية الانتاج مقياسا لنجاح المشروع . وتعنى
طاقة الربح - لديه - قدرة المشروع على أن يدر
عائدا صافيا للمجتمع . ولا يعنى الربح ، الدخل
مطروحا منه التكلفة . فعنده أن معدل الربح
هو « مجموع ربح المشروع مقيسا الى رأسماله
الأصلى والى الأموال المستغلة فى عمليات الانتاج
بالفعل » . والربح يعبر - والحالة هذه -
عما يحققه المشروع من زيادة فى القيمة ، ويقاس

على أساس الموارد التى تضعها الدولة الاشتراكية
تحت تصرف مشروع معين ليتولى انتاج سلع
محددة .

وتأسيسا على هذا الرأى ، يصبح على
المشروع أن يبيع انتاجه الى مشتر يرغب فى
انتاجه بدافع من مصلحته الذاتية . وتتم عملية
المبايعه على أساس تعاقد يتحقق فيه للبائع
والمشتري ربح من العملية . وهذا يدفع المشروع
الى العمل على خفض تكاليف انتاجه ليتحقق
له أقصى ربح ممكن ، عوضا عن اللامبالاه بعنصر
التكلفة . كما أنه سيحرص على القصد فى
استخدام موارده المتاحة ، والحيولة دون
إضاعتها هباء منثورا . ويفضل ابتداء نظام
للأجور الإضافية والمكافآت التشجيعية ،
يتيسر للمشروع زيادة كميات الانتاج وهنا يتوافر
للناتج عنصرية الجوهرين . الكم والكيف .

صدى آراء ليبرمان :

وإذا كانت اللجنة المركزية للحزب الشيوعى
السوفيتى قد أقرت آراء الأستاذ ليبرمان ،
فإن تطبيقها يجرى تدريجيا . ويقدر أن يتم
آخر هذه السنة تشغيل ثلث قوة عمال الصناعة
فى مشروعات تطبق آراء ليبرمان .

ولقد تعرضت آراء ليبرمان لهجوم الصحافة
الفريية . فادعى بعض كتابها بأن استخدام
« طاقة الربح » يجاقى الآراء الماركسية فيما
تؤمن به أن العمل وحده معيار القيمة ولا عبء
بالطلب . وهذه فرية ظالمة . فما برحت الملكية
العامة لأدوات الانتاج - من أرض زراعية
ومصانع وآلات . الخ - هى أساس الملكية ،
وهذا نقيض طابع الملكية الفردية فى العالم
الرأسمالى . ولم يقل ليبرمان بتسليم الأرض
والمصانع ومعدات الانتاج عامة الى الأفراد ،
يتملكونها وينتجون وفق ما يشتهون . ولم
يطالب ليبرمان بالتخلى عن التخطيط المركزى
للانتاج ، وهو أساس الاقتصاد الاشتراكى .

والحق ، أن اجتماعات اللجنة المركزية
للحزب الشيوعى السوفيتى فى سبتمبر



٢ . تونج

وفي ظل هذا الإصلاح الذي يرقى الى مرتبة
اعادة تشييد قواعد الاقتصاد القومي السوفييتي،
خطط الاتحاد السوفييتي مشروع سنواته
الخمس الثامن (١٩٦٦/١٩٧٠) للتوجيه
الاقتصادي . ويقوم على المبادئ التالية .

أولا - زيادة الانتاج الصناعى بنحو ٥٠ ٪ .
والعمل على رفع الدخل القومى بنسبة تتراوح
بين ٣٨ و ٤١ ٪ .

ثانيا - اتخاذ جميع الوسائل الكفيلة
بالاسراع بالتقدم العلمى والتكنولوجى . وأساس
هذه الوسائل رسم برنامج للنهوض بالبحث
العلمى فى جميع المجالات ، مع تمييز الدراسات
المتعلقة بالرياضيات النظرية والتطبيقية والكيمياء
النوية وأبحاث الفضاء . على أن يستفاد من
نتائج الأبحاث فى تحسين المواصلات والملاحة
اللاسلكية .

ثالثا - أما فيما يتعلق بمشكلات تحسين
الإدارة الاقتصادية . فيوصى المشروع بتطبيق
نظام سخي واسع النطاق للمكافآت التشجيعية
للعاملين . وفقا لنتائج عملهم . وكذلك منح
استقلال ذاتي للمشروعات تصبح بمقتضاه قادرة

سنة ١٩٦٥ ، اماطت اللثام عن التناقضات التي
انبعثت فى السنوات الأخيرة بين : الزيادة الحادة
فى معدل الانتاج ، والضرورة الماسة للنهوض
بمستوى الكفاية ، وبين أساليب التخطيط
والادارة وجهاز الحوافز من الناحية الأخرى .
وللتخلص من هذه التناقضات التى باتت تأخذ
بتلابيب نمو البلاد الاقصادى عامة ، وتعرقل
تقدم الكفاية الانتاجية خاصة ؛ اتخذت اللجنة
المركزية للحزب الشيوعى قرارات لتنفيذها فى
أبان مرحلة مشروعات السنوات الخمس
١٩٦٦/١٩٧٠ .

ويستند الإصلاح الاقتصادي السوفييتي
على القواعد التالية :

أولا - اصلاح الادارة المركزية للتخطيط ،
بوساطة تعزيز السلطة الادارية للمشروع ، ويأتى
مديره فى مقدمتها .

ثانيا - تطبيق مبدأ الحوافز المادية تطبيقا
يتيح استشارة هم العاملين للابداع ومضاعفة
الجهود للانتاج كما وكيفا .

ثالثا - منح المشروعات قدرا من الاستقلال
الذاتى مقترنا بمزيد من المسؤولية .

رابعا - الاستفادة من العوامل الاقتصادية
كالربح والتمن . الخ فى تعزيز الكفاية الانتاجية .

عاملا الربح والأثمان :

ويبدو للباحث من استقراء قرارات اللجنة
المركزية للحزب الشيوعى التى اعتنقت آراء
ليبرمان أن عاملى الربح والأثمان يمثلان أقوى
أداتين لايجاد الحافز القوى الذى تنشده اللجنة
من ورائه كغالة تقدم تكنولوجى وعلمى للانتاج .
ويتيح هذا - بدوره - رفع مستوى الكفاية
الانتاجية ، رفعا يمكن الاقتصاد الاشتراكى من
التفوق على الاقتصاد الرأسمالى فى معركة
المبادلات الدولية ، ومن شأن الاستعانة بعامل
الأثمان ، تنظيم العلاقة بين المنتجين
والمستهلكين - أى بين العرض والطلب - تنظيميا
مجديا .

على تكييف شئونها وفقا لظروفها الخاصة ،
وعلى الهدف المرتجى لتأدية رسالة برنامج
التخطيط .

رابعا - أوجد المشروع نوعا من التوازن بين
انتاج وسائل الانتاج . وذلك بتقديره زيادة
انتاجها في نهاية المشروع بنسبة تتراوح بين
٤٩ و ٥٢ ٪ ، وزيادة انتاج السلع الاستهلاكية
بنسبة تتراوح بين ٤٣ و ٤٦ ٪ .

خامسا - وعلى اساس الاصلاح ، تقدر
زيادة كفاية العمل في نهاية المشروع بنسبة
تتراوح بين ٣٣ و ٣٥ ٪ في الصناعة وبنسبة
تتراوح بين ٤٠ و ٤٥ ٪ في الزراعة .
وللتوصل الى هذه الغاية يرسم المشروع
الخطوات التالية :

١ - زيادة مستوى الاجور في المصانع
والمكاتب بنسبة لا تقل عن ٢٠ ٪ ، وفي المزارع
بنسبة لا تقل عن ٣٥ - ٤٠ ٪ .

٢ - العناية بزيادة المهيا والأجور التي تقل
عن المستوى العام .

٣ - السخاء في مكافأة العاملين المجدين .
وتطبيق كافة ضروب التشجيع . ومن ذلك :
الزيادة في المرتب ، المنح العينية ، القاب الشرف ،
المزايا المعنوية والمادية .. الخ .

وتتأثر البلاد الاشتراكية الأخرى بالتيار
الاصلاحي الاقتصادي السوفييتي تأثرا واسعا
المدي . وتنتج - بصفة عامة - الى :

أولا - ايجاد نوع من تقسيم العمل
الاشتراكي الدولي .

ثانيا - أن تتلاحم الأوضاع الاقتصادية في
البلاد الاشتراكية مع الحياة الاقتصادية الدولية ،
ولكن في اطار المبادئ الاشتراكية .

فواضح أن التقدم العلمي والتكنولوجي
لا يتأتى حصره داخل نطاق التخوم القومية .
ذلك لأن أحوال العصر تتطلب التعاون البناء
وتبادل المعرفة بين أمم العالم في سبيل اقرار
السلام : هدف البشرية المرتجى ..

فؤاد محمد شبل

مجلة الفكر المعاصر

تفرد صفحاتها لععدد خاص عن :

سارتر . . ضمير العصر

يشترك في تحريره الطليعة المثقفة
من الكتاب والنقاد وأساتذة الجامعات

يصدر قريبا



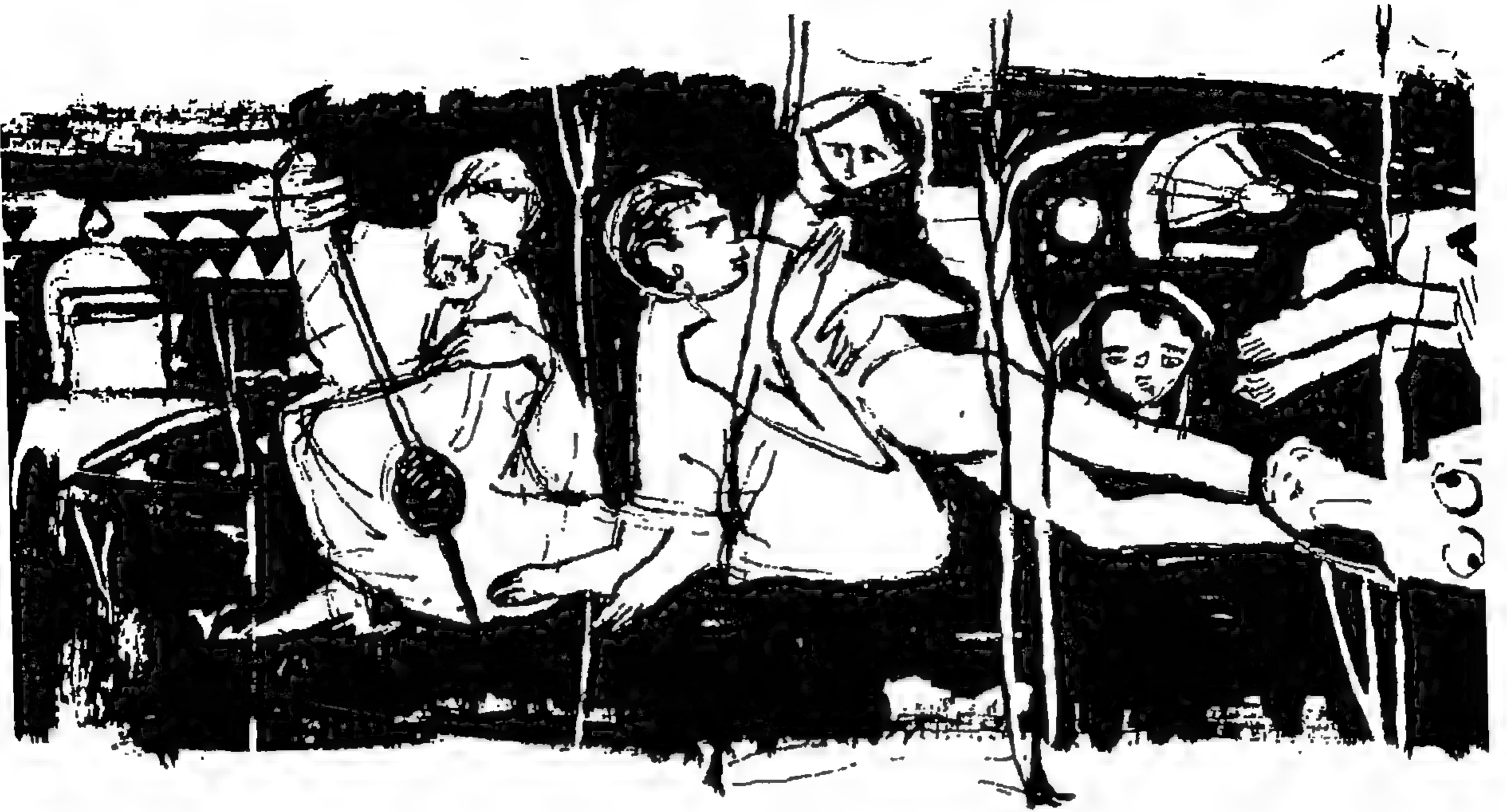
شعر من الخليج العربي

مع الشعراء .. والأصح أن أقول مع شاعر واحد ... فعلى مكتبى يستوى أكثر من ديوان واحد لشعراء شباب وكهول يرسمون خلجات أفئدتهم وثورات نفوسهم ونبضات قلوبهم ..
وحين يعبر الشاعر عن نبض قلبه وثورة نفسه نقرأ ألوانا من الوجد والحب ، وأطيافا من السهر والضنى والعاطفة المشبوبة التى تصور مفاتن المرأة وأفانين الجمال .. وقد تنقلب العاطفة قلقا وضجرا وتمردا حين يخيب الأمل ويجرح الكبرياء فيكون التعبير أدق والتصوير أشمل وأعمق ..

ومن عالم المرأة والوجد الى عالم الطبيعة التى تتراءى له فى كل زهرة بلونها وأريجها ، ومع كل نجمة تضيء وتشع - تتراءى الحياة صورا جميلة أو مثيرة توحى اليه بالمرقصات . فعالم الشاعر عالم واسع الآفاق . فبينما يعيش فى جنة أحلامه اذ يصور لك نزوة من نزوات آلامه .. وفى كلتا الحالتين ينبض قلبه بحس صادق وشعور فياض ..

● شاعر من خليجنا العربى ، وما افدح جهلنا بادب تلك المنطقة المليئة بالكنوز والخيرات ، والتي انبتت فى الماضى فحول الشعراء وتنت اليوم الكثير من الأدباء المبرزين والشعراء الموهوبين .. نعم وأيتنى أعيش لحظات سعيدة مع « فى جنة الحب » مع الشاعر الذى احببت شعره .

● والديوان ملىء بالكثير مما يرتبط بالثورات التى عاشتها الأمة العربية فى الكثير من انعطافاتها ، ثورة مصر الكبرى ٢٢ يوليو ١٩٥٢ ، ثورة الجزائر ، ثورة سورية ، ثم وحدتها مع مصر ، ثورة اليمن وعمان . وله فى جميع هذه المناسبات القومية شعر صادق التعبير يؤرخ فتراتنا ويسجل ظاهراتنا .



سامح الكيال

خاطر متباينة مرت بي وأنا ازاء أكثر من
ديوان واحد تفضل أصحابها فأهدوني فيضا
من نفحاتهم أريد أن أكتب عنها :
غيوم ظامئة

للشاعر اللبناني وديع ديب
العيون الخضر
للشاعر الحلبي عمر أبو قوس
العطر الضائع

للشاعر العراقي عبد الخالق فريد
لمع مشرقية

لشاعر الفريكة الشاب أمين البرت الريحاني
الذي أخذ اسم عمه ليتابع رسالته فبداها
بالشعر المنشور .
صرخة

للشاعر الليبي علي صدقي اسماعيل الذي
حرر نفسه من قيود الشعر المقفى فعبّر عن
ذاته وعن وجدان قومه بشعر حر .
في جنة الحب

للشيخ صقر القاسمي أمير الشارقة ..

وحين يصور الشاعر حسه بلغة صافية
وكلمات منغمة ذات إيقاع موسيقى يحس قارئه
برعشة تدغدغ أحلامه فيعيش معه في ثورة من
عالم مضمخ بالعطور والرؤى ، ملء بالسكر
والمواجيد ..

ان قطعة من الشعر قد تصل بينك وبين
الشاعر فتحبه وتنجذب اليه لا لشيء الا لانه كان
صادق التعبير عن هواجسك وأحلامك ، وعن
حالة من حالاتك الوجدية او النفسية .

وأي رابطة تربط بين الانسان العربي في
مختلف أقطاره . أقوى من هذه النبضات التي
هجست بها قلوب الشعراء على مر العصور ..
فاذا ما تلاقى أديب من أقصى المغرب العربي
بأديب من أقصى المشرق العربي من المحيط الى
الخليج - ولم يك ثمة تعارف بينهما - سرعان
ما يتعارفان حين ينشد أحدهما بيتا للمتنبي .
حين يتناشدان شعره البطولي والحكمي - واذا
هما أخان وكانا ضداقتهما لم تكن بنت ساعة
بل بنت سنين ربط الود والحب بينهما برباط
وثيق ..

كنت انتقل من روضة الى روضة ، ومن واحة الى واحة ، بين زهرة ذابلة تشكو السأم وزهرة مغناج ذات أريج عبق ..

احاسيس مضطربة يصورها الشعراء تصويرا بالغ الروعة ..

والشعر ، الى أنه فيض شعور ووقدة حس وثورة عاطفة ، فهو بناء قد يكون قصرا شامخا او كوخا متواضعا - بناء زخرفته روح فنية مبدعة وذوق مرهف خلاق .

من هذه الألوان التي نقلتني من أفق الى أفق - من أفق متجههم الى أفق باسم رايتني أعيش لحظات سعيدة ((في جنة الحب)) - الجنة المترعة بالمواجيد والهواجس والاحلام الندية لشاعر كنت أقرأ بعض قصائده ومقطوعاته التي تتناقلها الصحف والمجلات فتروقني الصورة ، ويطربنى حلو اللفظ وصدق الحس - شاعر من خليجنا العربي - وما أفدح جهلنا بادب تلك المنطقة المليئة بالكنوز والخيرات ، والتي أنبتت في الماضي فحول الشعراء وتبثت اليوم الكثير من الادباء المبرزين والشعراء الموهوبين .. - نعم ، رايتني أعيش لحظات سعيدة ((في جنة الحب)) مع الشاعر الذي أحبت شعره . وتشاء الظروف أن نجتمع في بغداد في مناسبة قومية مشجية - ذكرى أربعين الفقييد الراحل المشير الركن عبد السلام محمد عارف - ويتكرم فيهديني ديوانه ، ويصر على أن أنقله لا أن أجامله .. وأحمل الديوان مع طائفة من الكتب البغدادية لأصدقاء اغزاء وادباء معروفين .. وتتناقشني الأيام ، ولتلقى مرة ثانية في القاهرة ، فلا يذكرني بالوعد الذي قطعته على نفسي بأن أكتب عن الديوان .. ثم نجلس جلسات ماثعة آخرها

في الباخرة ايزيس الجائمة على ضفاف النيل ، وتحدث في شتى الموضوعات ، ويكون الأدب والرحلات ومباهج الحياة بعض أحاديثنا التي كان يتخللها نكات حلوة عن الكثير من الأحداث التي تهز ضمير الشعراء . وتنطلق الضحكات المثيرة فتلفت أنظار من حولنا : عجائز أمريكيات ، عانستان مصريتان واحدة تقرأ قصة والثانية تزدد ضججها وسأمها ، عاشقان يتبادلان الأحاديث همسا ، وتثير الحسنة ، ذات الثوب الوردى ، حس الشاعر فيردد :

نسجت من خدتها حلتها
وارتدت من شفق الفجر رداء
تتحدى الشمس في اشراقها
وتذيب الكون عطرا وسناء
عكست في النيل من لآلئها
القا أرقص في الماء السماء

كان الشاعر يقص على بعض صور حياته وما صاحبها من تيارات . وكنت أصغى اليه بشوق ، وكانت هذه القصص والحكايات مصورة ابلغ تصوير في ديوانه الصغير بحجمه ، والكبير بمضمونه وصوره ، صور قومية وجدية - وفي كلتا الظاهرتين تقرأ ألوانا من شعر النضال وشعر الحب .

من الشارقة الى بومباي ، ومن مونيخ الى هامبورغ ، ومن سورية الى لبنان ، ومن بغداد الى القاهرة - وفي كل بقعة من هذه البقاع صور وذكريات ..

لقد تقاذفته الأيام فظل هو هو ، يخمس قلبا كبيرا ونفسا كريمة وعقيدة راسخة .

لغى شعره وأحاديثه صور لا تنأى عن واقع الحياة التي يعيشها كل انسان عاش في خضم الأحداث يواجه تجاربها القاسية بعزيمة صلبة وإيمان قوى ..

و « في جنة الحب » تتراءى لنا الكثير من هذه الصور - من حب الأب لابنه ، الى حب التربة الغالية التي نشأ في ظلالها ، الى حب الوطن الغالي الذي تتقاذفه المطامع والأهواء ، الى الايمان بالقومية العربية التي يصططع قاداتها المخلصون مع المنتصرين ، الى صور الجمال بشتى ألوانه وأفانيه - ففي كل ظاهرة حب يطفى فيثيره ، وترسم اختلاجات النفس بشعر حلو عذب .

ونقف وقفة قصيرة مع بعض هذه الألوان .
مع حبه لولده .. وقد ناجاه شعرا ونثرا ..

ففي ليلة ميد الفطر والشاعر فريسة هموم مضنية والأحداث تعصر قلبه عصرا مريعا .
وبينا هو في هم رغم وضيق يلوح ابتسامة طفله الرضيع فيناجيه بهذه الكلمات التي لا تحفل صدق العاطفة فحسب بل ترسم له طريق الجهاد ..

« جئت يا ولدي في سنين حالكة مظلمة .. أحاطت بأبيك فيها ظروف عاتية قاسية ، وتألبت عليه فيها الأيام والأعداء .. فكنت الأمل الباسم يززع بوميضه ظلمة الأسى ، ويبرد رمال اليأس الجاثمة على صدر أبيك ..

« جئت يا ولدي في هذه السنين العصيبة حتى إذا ترعرعت وخطت بك أقدامك الصغيرتان انتزع الموت أبي .. أبي الذي أحببته بكل جارحة من جوارح نفسي وقدست أبوته وحنانه .. فبدلت اسمك من « خالد » الى « سلطان » .. الى اسم أبي .. الذي علمني الحب .. حب الفضيلة وحب الناس على اختلافهم ، وانكار الذات ، والجهاد في سبيل الوطن المقدس ، فكانما ولدتك الطبيعة موتين ، وحبتي إليك على دفعتين .. » .

ثم يزرع في نفسه روح الديمقراطية الحقبة ليجنبه هذه اللوثات التي يعيش في حماة وحولها وعنجهيتها أنداده من أبناء ملوك البترول وأمرائه الذين أبطروهم الثراء الفاحش فباعوا نفوسهم رخيصة لآلهات الفجور وأخذوا يستعلون على أبناء جلدتهم كأنهم أباطرة وكان أبناء جلدتهم صعاليك فيخاطبه بقوله :

« واني لأبتهل الى الله أن تكون في طليعة المجاهدين ، وان تفي وطنك المقدس ما يتطلبه منك من تضحية وجهاد له ولأبنائه الذين عشت معهم وضممتك وإياهم مدرسة واحدة تعمد أبوك ان لا يجعل بينك وبينهم فارقا ، لتعرف اذا كبرت من هم ؟ وما يقاسون ؟ ولينصهر في نفسك ما انصهر في نفوسهم - لتعلم يا ولدي الحبيب انك وهم سواسية ، وانك لن تستطيع أن تحكمهم اذا قدر لك ، ما لم تسكن قلوبهم ، ويلمسوا منك السهر على مصالحهم » .



لست هنا في مجال الحديث عن عملية القرصنة التي تم بها اختطاف حاكم الشارقة الشرعي من بلدة لولا ان لهذا صلة بشعره ، بل كان لابد لهذا الاستدراك وأنا أقرا رسالته الى ولده يرسم له فيها منهاج حياة تكون وثيقة الصلة بعروبته الأصيلة وبالباديء الكريمة التي

سار عليها آباؤه وأجداده الذين كانوا عبر القرون
حماة المنطقة من الغاصبين ..

قفى قصيدته « أنا ملك بلادى » يخاطب
نفسه التى هزت بجسام الأحداث دون أن تهن
أو تيأس أو تهلع .

هزات بالنوب السود قلم تعرف أساها
فهى سكرى بالأممــــــــــــــــانى
ويقول :

غالها الدهر ولكن لم تعر للخطب هما
وجرت تضحك مما أبصرت والدهر أعمى !
ويقول :

انها أقسمت ان لا تعبر الخطب نظرة
فهى لا تفتتر عن بسمتها فى كل خطرة ..
ويقول :

فاعصفى يا خطوب
أو زلولى الكون

فلن تبلى مشارف مجدى
خطابه لنفسه بهذه القوة والعزيمة بالرغم
مما دهمه من ياس مرير يدل على إيمان عميق
برسالة قومه : رسالة الحرية والدفاع عن
التراب العربى فى أية بقعة من بقاعة الغالية ..

صاح بى صوتك فى المهد فلبيت نداه
صاح بى أن اكره الضيم فيممت هداه
صاح بى أن لأراعى البطل أو أقفوخطاه :
صاح بى أن لا أدارى البغى أن هز عصاه

* * *

ان أكون الحر فى ارضى وإيمان اعتقادى
وألبنى وطنى الغالى اذا نادى المنادى
قل لمن يرجو خضوعى وسكوتى واضطهادى
انا لا أمالك الا أنتى ملك بلادى
هذا الأمير الشاعر الذى تقاذفته الخطوب
ودهمته الأحداث وسلب القراصنة منه امارته لم
يهن ولم ييأس بل ظل قوى العزيمة والإيمان ،

مرتبطا أوثق ارتباط بأرض آبائه وأجداده - بامارة
الشارقة - بسمائها الضحوك ، بهدير أمواجها ،
بصحرائها الجرداء التى تبدو لعينيه جنانا تندى
بطل الصباح - هذه الصحراء التى نما فيها زهر
عمره وتجلت بعرسها أفراحه :

فغناء الأمواج ما زال فى السمع
بطول المدى قريبا قريبا

مبعث الفتنة التى أحيت الروح
وأذكت بين الضلوع اللهب
انا أحيا بها وأن بعد العهد
وأرجو زمانها أن يؤوبا

ويقول فى إحدى قصائده :
وطنى الغالى وما أعذبه
وطنى الغالى الذى يلهمنى
انه حملنى أثقاله

ليته قدر ما حملنى
ويستثير أبناء وطنه أن يكونوا يقظين ، وأن
يهزأوا بغضب الدخيل ، وأن لا يهابوا الموت ، وأن
يبدلوا دماءهم سخية فى سبيل حياة حرة كريمة :
سر فى طريقك غير آبه
وتحدد خصمك فى جوابه

أقدم بمــــزم ثابت
ان الحياة طريق نابه . !
الموت .. ؟ لا .. هو مدخل
لسعادة من خلف بابـه
النفى .. ؟ لا .. فالنفى سفر
لأماجد فى كتابه

اتخاف من غضب الدخيل
وترتجى أدنى ثوابه ؟
هدف المجاهد أن يموت
وأن يخيل فى ترابه
ليعيش شعب أسكته
يد المهمد من طبلابه

هذا الشاعر الأمير الذي ضرب أروع مثل في
التضحية فلم يبع نفسه للشيطان وظل وفيما
للمسألة التي حمل أعباءها يعيش في هم مقيم
مما أصاب وطنه الصغير . وما يتعرض له
الوطن العربي الكبير من مؤامرات ، ويحاول أن
تهدا نائرة نفسه فلا تهدا ، ويحاول أن يخلد
الى الراحة بنوم هنئ فيأرق وينفر الكرى من
عينيه :

ودعوت الكرى لترتاح نفسى
من أسساها فلم أفر بمجيب !
منيسة النفس والليالى أزال

صفو أيامنا بعسف الخطوب
سألى الليل أن جهلت مصابى

واسألى الصبح فهو يدري الذى بى
أمل راحل .. وهم مقيم

وكروب موصولة بكروب
وجوى يحطم الأضالع .. يجتاح
جلادى .. يلج فى تعديبى

والديوان ملئ بالكثير من هذه الهجسات ،
وهى وان تكن وثيقة الاتصال « بذاته » إلا أنها
مرتبطة بهذه الثورات التى عاشتها الأمة العربية
فى الكثير من أقطارها ، ثورة مصر الكبرى
٢٣ يوليو ١٩٥٢ ، ثورة الجزائر ، ثورة سورية ،
ثم وحدتها مع مصر ، ثورة اليمن وعمان ، وله فى
جميع هذه المناسبات القومية شعر صادق التعبير
يؤرخ فتراتنا ويسجل ظاهراتها . والمجال
أضيق من أن يتسع لسرد نماذج من هذا
الشعر ، إقضى أن أقف هنا لانتقل بالقارىء من
شعره القومى الى شعره الوجدى ولا سيما حين
يخلو الشاعر الى « ذاته » فنقرأ شعرا عذب
الصورة ، فيه نغم وعبير .

ومن حق الشاعر أن يعيش فترات حاملة مع
الجمال الهادى والجمال المثير ، وأن يرسم
صور هذا الجمال الذى يتراءى له فى أطلالة
الفجر وعبق الزهر ، فى ابتسامة الحسنات :
الشقراوات منهن والسمراوات - هذا الجمال
الأخاذ الذى يزرع فى قلبه الحب - الحب العف
الذى حفل به أدبنا القديم لشعراء أمراء وغير
أمراء صوروا نبضات قلوبهم بشعر ما زلنا نقرؤه
فنجده فيه هذه الأحاسيس الصادقة التى تعبر
عن أحاسيسنا ، ذلك لأن العواطف التى تنبض بها
القلوب من حب الى شوق ، الى هجر ، الى حنين
هى فى النفس البشرية ، والشاعر الذى يعبر
عنها بصدق هو الذى يخلد شعره مع الأيام .

وشاعرنا الذى تجتذبه صور الجمال يعطينا
أكثر من مثل واحد ، ففي بومباى وفى أحد نواديها
الترفة يحضر حفلة ترقص فيها الفتاة « (انديرا) » ،
أحدى نجومات الهند أو إحدى قديساتها التى
تعيش للحب والفن ، ويثيره جمالها الشاعرى
الملمح وأفانين رقصها الذى جعلته صلاة وعبادة
على ضوء التواء جسمها اللدن وحركاتها
الأسطورية التى تنثر الجمال الوانا - لم يكده
يشهد هذه الصورة التى جمعت بين قدسية
الجمال وخلود الفن حتى يناجى شبابها الذى
لا يعرف النبول بقطعة من أجمل ما يعبر عنه
وجدان شاعر آمن هو أيضا بقدسية الحب وخلود
الجمال والفن :

إذا ما غرد البلبل فى روض من الزهر
وتناجى روحك الهيمى بألحان من السحر
ولفتك النسيمات بأردان من العطر
تسر لك الهوى المشبوب من قلبى ومن
شعرى :

هنالك فاذكرى حبنى ..

أذا طافت بك الأحلام من شرق ومن غرب
وتأقت روحك الظمأى الى عش من الحب
بعيد عن عيون الناس لقد زخرف بالعشب
تسامرك النجوم الزهر فيه بالهوى العذب
هنالك فاذكرى حبي ..

إذا صليت بالألحان أو ناجيت بالهمس
وأطلقت بخسور الند في محرابك القدسي
وأشرق « بدك » المعبود في مالك النفسي
وأصفيت الى الدنيا بقلب مرهف الحس :

هنالك فاذكرى حبي ..

إذا ما داعبت جفنيك عند النوم أحلام
وطفت بهالم دنياه أفواف وأنغام
وخف اليك من بعد تسوق هواه أنسام
أتاك .. وكله شوق ، وآمال وآلام :
فقلولى انه حبي ..

هو الحب الذى ما كان إلا لك منذ كانا
فلا حال عن العهد .. ولا صد .. ولا خانا
راك هواه « أنديرا » فكيف يطيق سلوانا
وان جن فقد ساقيته الأشسواق الوانا
ونادى أنه حبي ..

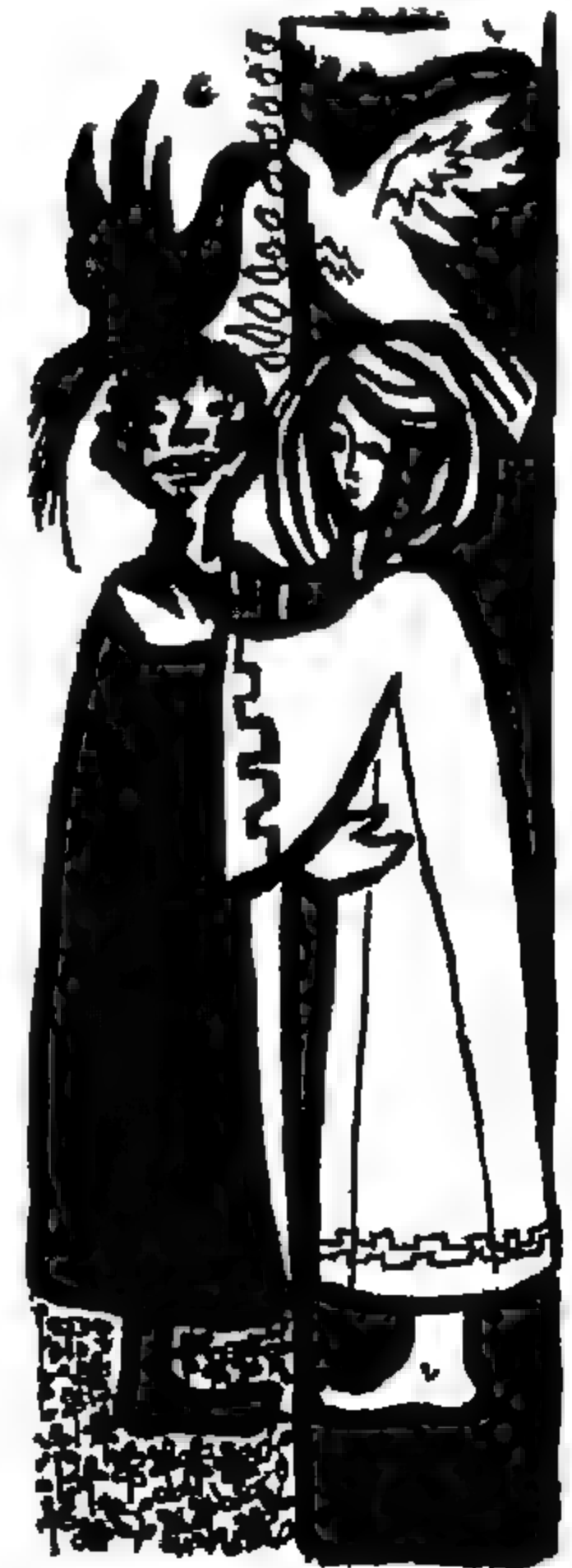
ان الحديث عن وجد الشاعر وهذه الألوان
التي تناثرت في الديوان حديث طويل ، وهي
ترينا نفسا ثائرة بحب الجمال ، وما من نفس
حساسة الا وتنجدب الى الجمال ، ولكن نفس
الشاعر المعبرة عن نفسه وعن النفوس الظمأى
لهذه الألوان هي التي تجعل لشعره الروعة
والرعدة والخلود ، فحين نقرا قصيدة معبرة
عن ذات الشاعر لا نلتقى معه فحسب بل نعيش
نفس الهواجس والخيالات ونخلق معه في دنياوات
حبه ووجدته ، وهذا هو الشعر الذى يهزنا ويدغدغ

دعوة الى السلام

أصدر الأستاذ أحمد حسين منذ
قريب كتابه الثلاثين ، بعنوان
« الأمة الانسانية » ، وقد أراد به
ان يكون دعوة الى الاخاء بين الناس ،
اخاء يؤدى بهم الى السلام ، والسلام
غاية تلتقى عندها الانتظار جميعا ،
ثم تختلف اليها الوسائل ، فحتى
الداعون الى الصروب أنفسهم ،
يرجعون أنهم انما يريدون من وراء
الحروب التي يلعبون اليها سلاما
مرتكزا على دغائم قوية مستقرة
راسخة .

لما احسب ان اخسدا يعارض
المؤلف في دعوته ، لكن الفرق بيمد
بعد القطبين ، بين من تنحصر فكرة
السلام عنده في مجرد كلمة يلوكها
باللسان ولا يعرف ما وراءها ، وبين
من يفوس في التفكير ، فإذا هي ذات
أفوار وأبعساد ، فكلمة بلغ قاعا من
فور انفتحت أمامه أفوار ، وكلمة بلغ
طرفا من أحد الأبعاد ، الفسحت له

أمداد آباد : لهذا هو مؤلفنا المفاضل ،
بعد ان أجمل أركان الدعوة الى السلام
في مقدمة موجزة سريعة ، اخسدت
أبوابه البحث فتفتح أمامه بابا في
أثر باب : فكأنما هو يلقي على نفسه
الأسئلة قبل ان يوجهها اليه
المعارضون : فهل يعتزم فادىء ان
يسأله : وماذا أنت صانع بالقوميات
التي تتعارض مصالحها بحكم ما بينها
من أوجه الاختلاف : ان المؤلف
ليصادر على هذا السؤال قبل النطق
به ، يبحث يتعقب به الأسس الكثيرة
التي يقال ان فكرة « الأمية » تقوم
عليها ، لكنه كلما أخذ في تعقب أساس
من هذه الأسس - كاللغة مثلا - ألغى
نفسه قد انتقل من بحيرة الى بحر ،
وهكذا تمضى معه في كتابه الذى قربت
صنيفاته من خمسمائة ، لتراه
قد انتقلت من سؤال مطروح ، الى
اجابة تستفيض ، ثم سرعان
ما تنبثق من الاجابة نفسها أسئلة



احاسيسنا ، وحين نقرا لعمر بن ابي ربيعة
وللكثيرين من الشعراء العذريين وغير العذريين ،
نعيش معهم على بعد الزمن الذى يفصل بيننا -
ذلك لان الشاعر حين يعبر عن ذاته ، ويعبر عن
ذاتنا فى شتى انفعالاتها سواء كان التعبير عن حالة
الفرح أو الحزن ، الأمل أو الألم ، الحماس
أو الفشل ، الحب أو البغض ، فشعراؤنا القدامى
قد صوروا صفحات أيامهم ، الذاتى منها
والموضوعى ، تصويرا صادقا فتركوا لنا تراثا
ضخما من صور الأحداث التى مرت بتاريخنا
القومى وظواهر من حياتنا الاجتماعية ، الى
الهجسات والتيارات التى أثارتهم من كمد وحزن ،
وغبطة وفرح ، ومدح ورثاء ، ووصف ونسيب ،
ولا على شعرائنا المعاصرين أن يسيروا فى نفس

النهج ، وأن يكون تجديدهم تصويرا للحياة
المتطورة بشتى اندفاعاتها وتياراتها ، وبمختلف
ظواهرها وبواطنها ، حسنات كانت أم سيئات ،
مبهجات أو مزعجات .

ولم يخل شعرنا المعاصر من هذه الألوان .
وشاعرنا فى ديوانه هذا قد عبر عن أيامه
بروح منطلقة ونفس ثائرة وقلب مضطرب ،
وأكثر ما يروك فى شعره موسيقى اللفظ التى
تتجاوب مع الحالة الوجدية التى يمر بها الشاعر ،
وقد عشت معه فترات عذبه شغلتنى عن دواوين
زملائه الذين أرجو أن أطوف معهم قريبا فى محارب
فهم فليس أمتع للمرء من أن يعيش مع الشعراء
فى عالمهم السحري الذى يشع بالأضواء .

سامى الكيالى

جديدة ، فاجابات تتفرع بدورها
وتستفيض .

ولقد فرغت من قراءة هذا الكتاب ،
بعد أن وجدتنى خلال الطريق
قد اعتركت مع مؤلفه ألف معركة
ومعركة ، إذ كان لى معه فى كل صفحة
موضع لخلاف ... حتى إذا ما بلغت
ختامه ، قلت لنفسي : وماذا تريد فى
أى كتاب من نفع أكثر من أن يشير
عندك هذه الفاعلية الفكرية كلها ؟ .

ولعلنى أسمع الآن بعض قرائى
يسألوننى من تلك المواضع من الخلاف
بينى وبين المؤلف ، ماذا كانت ؟
فلا أستطيع الاجابة إلا بأمثلة قليلة ،
حتى لا أمتع القارئ من أن يكون
لنفسه رأيا خاصا بقراءته الخاصة .

فأول ما قد لاحظته ، أن المؤلف
الفاضل - وهو يدعو الى « أمة
إنسانية » واحدة ، تدوب فيها
الفوارق التى قد تؤدى الى التنازع
والتنافس - لم يستطع من أول الكتاب

الى آخره أن يتخلص هو من نفمة
الامتياز بترائه العربى والإسلامى ؛
فمند عنوان الكتاب لراه يرتكز على آية
من القرآن الكريم : « كان الناس
أمة واحدة فاختلغوا » (انظر
ص ٢٩) ... لكن ذلك اعتراض شكلى
على كل حال ، إذ قد يقال أن صاحب
الدعوة لا يلزم - برهانا على صدق
دعوته - أن يكون هو بشخصه قادرا
على التزامها فى حياته .

وأما الاعتراضات الكثيرة غير
الشكلية ، فمن أمثلتها أنه - رغبة
صادقة منه فى تدعيم فكرة الاخاء بين
الناس - أراد أن يبين أن الفوارق
بين أمة وأمة أن هى الا فوارق على
السطح ، ولا تضرب فى أعماق الطبيعة
البشرية ؛ فاللغات مثلا - ان اختلفت
فى الظاهر - فهى - عند المؤلف -
أصلها واحد ، والحدود الجغرافية
إذا حددتها جبال وأنهار وسهول
ووديان ، فالبشر على كل حال يسكنون

كرة أرضية واحدة ، والأسلاف إذا
تفرعوا وتفرقوا ، فالجد واحد هو
آدم ، والتاريخ أن تباينت خطوطه ،
فهو آخر الأمر تاريخ واحد للإنسانية
الواحدة ... وتلك فى نظرى مغالطة
كبيرة تضر الفكرة ولا تفيدها ، لأننى
- قياسا على ذلك - قد أقول أنه
لا فرق بين المناشد والمقامد والكتب
والخبز واللحم ، لأنها - مهما تكن -
فهى ترتد الى ذات متجانسة ...
لا بل ان المؤلف قد ذكر شيئا كهذا ،
وليس هو - بالافتراض النظرى
أسوقه من عندى .

لكننى أظلم المؤلف الفاضل وكتابته ،
لو غصصت النظر عن حقيقة هامة
فى طريقة تأليفه ، وهى أنها نداء الى
القلوب والى العقول فى آن واحد ،
فما ليس يرتضيه العقل بمنطق
جاف ، يميل اليه القلب لما فيه حرارة
إيمان وإخلاص عقيدة .

أبائى فى حقيقة الفن

- ان العمل الفنى والفنان على توثق العلاقة بينهما لا يكفيا وحدهما ، بل لابد من شىء ثالث يجمع بينهما ويكون حقيقتهم ويعطى اسمهما ، هذا الشىء الثالث هو الفن .
- العمل الفنى لا يريد ، ولكنه يكون ؛ ان له معنى ، ولكن ليس له غرض ، سواء كان هذا الغرض علميا أم اقتصاديا أم اصلاحيا ، انه لا يقصد شيئا بل يدل ويشير .

- حين يصبح الفن أصلا وحقيقة حاسمة فى حياتنا ، فسوف نعرف كيف نهيه له المجال وللفنان الطريق ، وكيف تساعد الانسان العادى على ان يخرج مرة من افقه اليومي المعتاد الى افق الحقيقة والخير .



ف . جونغ

كليهما وحقيقته . ولكن ماذا نقصد بالفن ؟ هل يمكن أن يكون أصلا وحقيقة ؟ كيف نجده وفي أى مكان ؟ هل هناك شيء في العالم الخارجى يمكن أن نشير اليه بقولنا هذا هو الفن ان الفن فكرة عامة تدوج تحتها جزئيات كثيرة من فنانين واعمال فنية ؟ نحن بهذه الاسئلة كلها نضطلم بلغز قديم ، بدأ منذ ان بدأ الانسان يسأل عن طبيعة الفن ويحاول تدوقه والتعرف على سره ، اعنى منذ ان بدأ هو نفسه يبحث عن سر نفسه . ولا ندعى اننا سنحل هذا اللغز ، فلم نصل بعد الى مهارة الحاوى الذى يخرج الكنكوت من جيبه . كل ما نريده هو ان نحاول رؤية هذا اللغز ، ان نسلط الضوء عليه ، ان نضعه في المكان الذى يهرى لنا بعد ذلك ان نعتز على الطريق المؤدى اليه .

دكتور عبد الغفار مكاوى

لم تقرر بعد ان كان ما نسميه بالفن موجودا او غير موجود ، وان كان هو الذى يكون حقيقة العمل الفنى والفنان او ان كان من الواجب ان يبحث عنهما في مجال آخر . فلنجرب اذن ان نبحث عن الفن حيث لا شك في وجوده ، اعنى في العمل الفنى . فما هو العمل الفنى وكيف يكون عملا فنيا ، ؟

نحن نعرف الفن من خلال الاعمال الفنية . ونعرف الاعمال الفنية من خلال الفن . نكون بهذا القول كمن يدور في دائرة مفرغة يحرمها التفكير المنطقى ويرفضها الاحساس السليم ؟ ان صح ان حقيقة الفن لا تعرف الا من قائل الاعمال الفنية ، فكيف نتأمل هذه الاعمال ان لم يكن لدينا من قبل فكرة سابقة عما هو الفن ؟ ومن قال ان الملاحظات العامة التى سنجمعها من تأملنا للامعال الفنية يمكن ان تكشف لنا عن حقيقة الفن ؟ كل خطوة نخطوها من العمل الفنى الى الفن لابد اذن ان تسبقها خطوة أخرى من الفن الى العمل الفنى . وهذه الدائرة لا مناص منها . علينا اذن ان نجرب طريقا جديدا . ولنبدأ بالسؤال عن العمل الفنى نفسه . ما الذى يجعل منه عملا ؟

الاعمال الفنية معروفة لكل انسان . يكفى ان ننظر في الحدائق والميادين العامة لنرى النصب والتماثيل ، وفي المتاحف والمعارض والبيوت لنرى اللوحات من مختلف البلاد والعصور . ان لها من الواقعية ما للأشياء ، ومن الوجود ما لساائر ما نحسه ونراهنستخدمه من موجودات . الصورة تعلق على الحائط كما تعلق بندقيسة الصيد أو أصيص الورد ، واللوحة من رسم فان جوخ أو محمود سعيد تنقل من بلد الى بلد كما ينقل الفحم والبطاطس والأخشاب . ورباعيات بتهوفن أو أغاني عبد الوهاب توضع في نوافذ المحلات كما توضع القمصان والأقلام والاعمال الأطفال . كل الاعمال الفنية فيها هذه « الشيئية » التى لا تخلو منها سائر الأشياء . ولكن الا نطمع بذلك حقها ؟ الا نعاملها كما يعاملها التاجر وأمين المخزن ؟ اليس من حقها علينا ان ننظر اليها من وجهة نظر الجرب والتدقيق ؟

نحن نسأل هنا عن الفن . والسؤال الجاد من شيء هو سؤال عن حقيقة . ماذا نريد بالحقيقة ؟ نريد بحقيقة الشيء ما يجعله « ما هو » وكيف هو « أى ما يكون الأصل في ما هيته وجوهره . وبالسؤال عن حقيقة الفن نسأل في نفس الوقت عن العمل الفنى والفنان . فاذا قلنا ما الذى يجعل العمل الفنى عملا فنيا ، كان الجواب الفنان . واذا قلنا ما الذى يجعل الفنان فنانا كان الجواب هو العمل الفنى . ولن نستطيع ان نفكر في احدهما دون الآخر . غير ان العمل الفنى والفنان على تولق الصلاقة بينهما لا يكفيان وحدهما . لابد من شيء ثالث يجمع بينهما ويكون حقيقتهما ويعطى اسمهما . هذا الشيء الثالث هو الفن .

ماذا نقصد بالفن ؟

يقدر ما يكون الفنان هو أصل العمل الفنى وحقيقته ، ويقدر ما يكون العمل الفنى على نحو آخر . هو أصل الفنان وحقيقته ، فان الفن سيكون بالضرورة هو أصل

ولكن ما حيلتنا اذا كان ما نسميه بالتجربة الجمالية لا تقوم له قائمة بغير « شيئية » العمل الفني ؟ وماذا يكون التمثال بغير الحجر واللحن بغير الصوت واللوحة بغير القماش والورق واللون ؟ فالشيء اذن مائل في كل عمل فنى . بل اننا لنستطيع ان نعكس الامر فنقول ان العمل الفني مائل في الشيء . فالتمثال في الحجر والحفر في الخشب والرسم في اللون واللحن في الصوت .

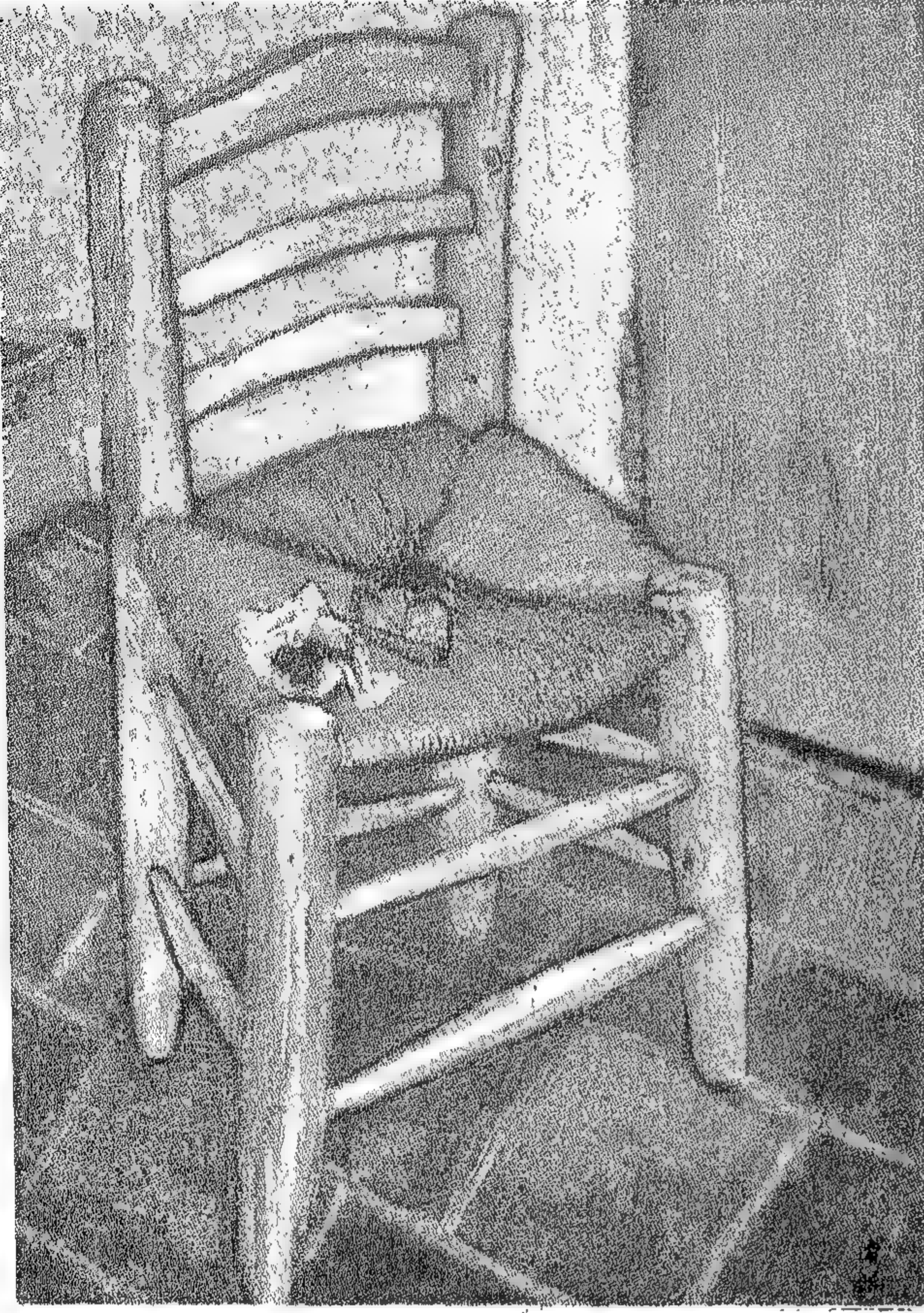
انكون بهذا السؤال عن الشيء في العمل الفني قد اربكنا انفسنا بغير طائل ، في حين ان العمل الفني يتجاوز « الشيء » ويشير الى ما هو ابعد منه ؟ حقا ! ان العمل الفني شيء مصنوع ، ولكنه يقول لنا اكثر مما يقوله مجرد الشيء كما يوحى الى ما يرتفع عنه ويرمز الى ما يعلو عليه . ومع ذلك نقولنا ان العمل الفني رمز لما وراءه لا يعطينا من البحث عما يرمز به . اعنى انه لا يعطينا من النظر الى شيئته التي يقوم عليها كيانه والتي خلق منها الفنان ما نسميه عملا فنيا . لا بد اذن من البحث عن واقع العمل الفني اذ كُننا نريد ان نعرف واقع الفن . ولا بد من البحث عما هو الشيء الذي يكون منه هذا الواقع ، اعنى لا بد من السؤال عما هو الشيء ، على الرغم من اننا نعلم سلفا ان العمل الفني اكثر بكثير من ان يكون مجرد شيء .

فما هو الشيء من حيث هو شيء ؟ وما هي طبيعة الوجود الذي نقول عنه في المادة انه شيء ؟ نحن نقول من الحجر على الطريق انه شيء كما نقول من الجرة والنبع . ولكن ما هو الحال مع اللبن في الجرة والماء في النبع ؟ هما كذلك اشياء ، مثلهما مثل السحاب في السماء ، والشجرة في الحقل والورقة في مهب الريح والطائر في الغابة . كل ما يظهر بنفسه الى الوجود يسمى في لغة الفلسفة شيئا . بل ان ما لا يظهر ولا تراه عين او يدركه حس قد نسميه شيئا . ألم يتحدث فيلسوف مثل « كانت » عن الشيء في ذاته ؟ ألم يقصد به كلية الوجود وما يجعل الوجود وجودا ؟ كل ما ليس عدما فهو اذن شيء ، سواء كنا نريد به آخر الاشياء وابعدا (كالآوت والبث) او نريد به اقربها الى عيونا وحواسنا (كالحجر والجرة) . والكلام نفسه ينطبق على العمل الفني من حيث هو موجود بين الموجودات . غير ان وجوده كشيء لا يعطينا كثيرا في التعرف على وجوده كعمل فنى . بل اننا لنشفق على انفسنا ان نسميه شيئا كما نشفق عليها من تسمية الفلاح في الحقل والعلم في المدرسة اشياء . فالانسان ليس شيئا وكرامته وتاريخه الحضارى يربآن به ان يكون شيئا ، كما يقفسان في وجه كل من تحدته نفسه ان يعامله معاملة الاشياء . والافضل ان نسمي الطريقة شيئا او الحذاء ، والقابس او الساعة . ومع ذلك فليست جميعهما اشياء خالصة . بل الشيء الخالص فيها هو الخشب او الحجر او الحديد ، اعنى كل ما ليس بحي في الطبيعة او في مجال الاستعمال . فالشيء الذي يستحق هذه التسمية هو الشيء الخالص الذي خرج عن مجال الحياة والاستخدام

على السواء . انه شيء وكفى . هل افترينا بهذا من واقع العمل الفني الذي قلنا انه يزيد عن كونه مجرد شيء ؟ لنبتعد عن التاريخ الميتافيزيقى الطويل الذى حاول على مر العصور ان يفسر شيئية الشيء طورا بأنها الشيء الباقي وراء الخصائص والصفات أو « الموضوع » الذى « يحمل » هذه الخصائص والصفات أو الجوهر وراء الأعراض أو المادة الأولى أو الهوى التي تنطبع عليها الصورة لتتشكل على نحو ما نراها أو نلمسها أو نحسها أو نذوقها . لنبتعد عن هذا كله ولنبتعد عنا كل ما يقف بيننا وبين الشيء نفسه مباشرة . لنحاول ان نلتقى بالاشياء أو نتركها تلاقينا عن طريق ما توصله اليها حواس البصر والسمع واللمس أو عن طريق ما نحسسه فيها من لون أو صوت أو ملمس . لنحاول ما وسعنا الطاقة ان نقرب منها القرب الخالص المباشر بعيدا عن كل هدف يمكن ان نستخدم له أو تصنع من اجله . لنترك شيئية الشيء تحدث اليها بنفسها ، في تجربة اللقاء المباشر ، بعد ان نتخلص من كل التصورات التقليدية التي حاولت ان تصف لنا الشيء أو تحدد لنا الموجود ، سواء على انه « حامل » الصفات أو وحدة الاحساسات المتنوعة ، أو المادة المشكلة . لنحاول كما قلت ان نفكر في الوجود من ناحية وجوده ولا نفرض نظريات ولا تصورات غريبة عليه ، وأن نواجه الشيء بغير وسيط ، ونماثقه كما يماثل الحبيب الحبيب ، ونراه مرة بعين الطفل أو الشاعر أو الحكيم ، هذه العين التي تعرف معنى الدهشة والعجب والحب والسرور .

حذاء فان جوخ

لنضرب مثلا شيئا من الاشياء : ليكن زوجا من الأحذية مما يلبسه الفلاحون . لنوضح المثل على ضوء لوحة مشهورة من لوحات الأحذية الكثيرة التي رسمها الفنان العظيم « فان جوخ » . هو زوج من الأحذية كما قلت ، وكل انسان يعرف ما هو الحذاء وما وظيفته وما ينبغى ان يتوافر فيه لكي يكون حذاء . وكل انسان يعرف ان الأحذية انواع وان اختلاف الهدف منها له اثر في اختلاف مادتها وشكلها . فالحذاء الذي تلبسه في الصيف غير الذي تلبسه في الشتاء ، والذي نذهب به الى حفلة رسمية غير الذي تلبسه في الحقل . ولكن هذا شيء نعرفه من قبل . كما نعرف ان وجود الحذاء كأداة أمر مبرهون بالوظيفة التي يؤديها : فالفلاح في الحقل يلبس الحذاء (او هذا على الأقل ما نتمناه لأهلنا جميعا في الريف) . وفي الحقل يكون وجود الحذاء اول ما يكون بل ان درجته في الوجود تزداد كلما استغرق الفلاح في عمله فلم ينظر اليه أو يحس به أو يفكر فيه . انه يسير به وحسب . وهناك يكون الحذاء حذاء بحق ، اعنى يكون الأداة التي تحقق ما خلقت له . أما اذا اكتفينا بتأمل الحذاء بوجه عام أو نظرنا الى زوج جديد من الأحذية لم توضح فيه قدم ما استطعنا بحال ان نعرف شيئا عن طبيعة هذا الحذاء بما هو أداة صنعت



قان جوخ

ولا تفسير لصناعة الحذاء . ولا عن طريق ملاحظة أو تقرير لأوجه استعماله . لقد عرفنا ما عرفناه من سبيل واحد لا سبيل سواه : بلقائنا مع رسم قان جوخ . تكلم اليينا الحذاء المجيب وأصفينا . شعرنا بأن كيانتنا في حضور هذا العمل الفني أصبح غيره في أوقات أخرى . تعلمنا أنه ما هي حقيقة الحذاء . ونخطئ كثيرا لو تصورنا أن ما قلناه كان من قبيل الاستقاط الداني للمشاعر والأحاسيس أو من قبيل الإعجاب المتحمس بعمل يستحق الإعجاب والحماس . فلاحظ أن ما قلناه عنه أقل بكثير مما يجب أن يقال وما جربناه أضعف مما ينبغي أن يجرب . وكذلك الشأن مع كل عمل فني عظيم لا مع هذا الحذاء الفريد وحده . المهم أنه تجلى لنا حقيقة الحذاء بما هو حذاء . نقول تجلى حقيقته ونقصه أنه أظهرها بعد اختفاء . فالحقيقة هنا ظهرت أو تجلت ، وهو ما كان يقصده اليونانيون من كلمة اليثيا Alethea (أي الحقيقة) أي الجلاء بعد الغموض والاختفاء .

حقيقة الفن إذن هي إظهار حقيقة الوجود . وهنا يسأل القارئ : ولكن الفن يتطرق دائما بالجميل والجمال

لتحقق غرضا . صحيح أن الطفل الصغير يراه فيعرف أنه خلق لتلبسه القدم . أما طبيعة هذا الحذاء الحقيقية فلا تتجلى بكل ما فيها من حضور حتى تلبسها القدم الخشنة أو الرقيقة ، الصغيرة أو الكبيرة ، الرفيعة أو التي كتب عليها الشقاء .

ليستحضر القارئ في ذهنه صورة هذا الحذاء العجيب الذي رسمته ريشة قان جوخ . أن النظرة الأولى إليه لا تكاد تبين شيئا من حوله ، اللهم إلا المكان الفاضل غير المحدود . لن نجد شجرة ولا ورقة ولا كومة تراب . أنه زوج من الأحذية ولا شيء سواه .

ومع ذلك فمن سحنة هذا الحذاء الخشن الثقيل تطل قسوة العمل وتعب النهار . في مظهره الفليظ وتمازيجه العميقة يجتمع الإصرار والصبر على المشوار الطويل الذي يقطعه صاحبه في أرجاء الحقل ، ما بين رى وبذر وحرث . على الجلد الشاحب المتآكل آثار من عرق الأرض وألمها ، من عرفاتها وخصوبتها . تحت الثعلين تنساح وحدة الطريق إلى الحقل خلال ظلمة النهار الفارب . وعلى وجه الحذاء التعب الجاد تلمح العين طيبة الأرض وكرمها ، وتسمع الأذن صدى ندائها المكتوم وهي تهدي منحبتها الذهبية من الغلة ، أو عطيتها الحلوة من الفاكهة . هل نسمع أيضا صدى أنينها من حد المحراث الذي يشق جسدها الأسمر من آلاف السنين ؟ أو نرى على خطوط الحذاء أثر القلق على لثمة العيش ، والخوف من نزوات العاصفة وغضب الأمطار ، والفرع أمام خطر الدودة والموت والجفاف ؟ هل نرى عليها ملامح الفرخ بالحصول الجديد ودلائل الامتنان للام الوفية ؟ هذا الحذاء جزء من الأرض ، جزء من عالم الفلاح ، قطعة من حياته وكذا وانفاسه . وانتماؤه على هذا النحو إلى حياته وتاريخه وشقائه هو الذي يحقق وظيفته ويجعله ما هو عليه ، أغنى حذاء فلاح . أن الفلاح نفسه قد لا يعرف هذا كله . أنه يلبسه بحسب ، وحين يعود إلى بيته في المساء يخلعه بعد نهار حافل بالتعب والرضا والألم . ولكنه حين يمد يديه إليه في الصباح سيحس بما قلناه دون حاجة إلى التأمل والتفكير ، وسيعرف أنه يؤدي وظيفته خير أداء . ولكنه سيعرف أيضا أنه يستطيع أن يعتمد عليه ، وأنه أحد هذه العوامل الكثيرة التي تجعله يحس بالراحة في ظل الأرض وبالأمان في حاله الصغير المحفوف بالآخطار . هل نقول إن الأرض والعالم بالنسبة للفلاح مجتمعان في هذا الحذاء ؟ ربما كان في هذا شيء من المبالغة . لكن الشيء الذي لا شك فيه أن الفلاح يحس منه بكثير مما يستشعره في حياته من تواضع وبساطة وإطمئنان .

في هذا الاعتماد على الحذاء تكمن طبيعته كحذاء . في الاستعمال المتصل به حتى يبلى تكمن وظيفته كأداة . هل نكون بهذا قد اقتربنا قليلا من طبيعة « الشيء » أو من حقيقة العمل الفني ؟

إن صح أننا عرفنا طبيعة الأداة بما هي أداة من مثال الحذاء الذي قدمناه فلم تكن معرفتنا به عن طريق وصف

لا بالحق والحقيقة . فالحقيقة مجالها المنطق والفن الجميل هو الذى يظهر الجمال . أم ترانا نريد بقولنا ان الفن يظهر حقيقة الوجود أنه يحسن تقليده ومحاكاته ، وهو الراى القديم الذى لم يعد له اليوم مكان ؟ أم نقصد ان لوحة فان جوخ قد نجحت في محاكاة حذاء واقى وجعلت منه عملا فنيا ؟ ليس الامر كذلك .

فاللوحة لم تلتصر على اعطائنا صورة هذا الوجود الذى نسميه بالحذاء ، بل نقلت الينا الحقيقة العامة للموجود . وهى لم تنقل لنا هذه الحقيقة عن مثال او فكرة سابقة في الوجود ، (من يستطيع اليوم ان يزعم ان الفنان الذى يبني معبدا يونانيا او فرعونيا قديما قد نقله عن فكرة المعبد على وجه الاطلاق ؟ او ان النبي او شكسبير قد حاكى بقصائده مثال الشعر في ذاته ؟) بل أظهرت الحقيقة في هذا العمل الفني ، أو جعلتها تحدث في الزمان والتاريخ أو فتحت عين الوجود على الوجود . ولا بد هنا من ان تعود فنسأل : ما هي هذه الحقيقة التى تتجلى في بعض الأزمان في صورة الفن ؟ وما ذا نقصد بأن الفن يظهر الحقيقة ؟

حقيقة العمل الفني

الأصل في العمل الفني هو الفن . وما هو الفن ؟ هو ما نجده في العمل الفني . من أجل هذا رحنا نبحث عن طبيعة العمل كعمل . وفادنا هذا الى البحث عن صفة « الشيئية » التى تكمن وراء كل عمل فنى او غير

فنى . وراينا أننا لن نصل الى نتيجة نرضى عنها بتصوراتنا التقليدية عن الشيء . لا لأن هذه التصورات التى ورثناها من تاريخ الميتافيزيقا لا تكفى للتعرف على شيئية الشيء فحسب ، بل لأنها كذلك تسد علينا الطريق الى طبيعة العمل بما هو كذلك . فلكى نصل الى حقيقة العمل لابد أن نتزعه من كل العلاقات التى تربطه بما عداه ، حتى يقوم وحده بذاته وفي ذاته .

العمل الفني يعرض في المعارض ويضم الى المجموعات . المعجبون يتسابقون الى رؤيته والتجار يتنافسون في الحصول عليه . الجهات الرسمية تسهر على رعايته والنقاد يهتمون بأمره ، والفلاسفة يجعلون منه موضوعا لعلم الجمال .

ولكن هل نلتقى بهذا كله بالعمل الفني في حقيقته ؟ لقد انتزع العمل الفني من عالمه ففقدنا القدرة على رؤيته على ما كان عليه . لوحات جويا أو أعمال باخ أو قصائد المعرى هي هي ، ولكنها لم تعد تقول لنا كل ما كانت تقول لأصحابها أو معاصريهم . لقد أصبحت ترانا نحافظ عليه ، أو نحاول القرب منه ولكنها أصبحت بذلك أيضا « موضوعات » للبحث والمناقشة والتذوق ، وابتعدت بذلك أيضا عن طبيعتها الأصلية .

بأى شيء اذن يرتبط العمل الفني ان نحن جردناه من كل علاقة بما عداه ؟ نقول أنه ينتمى الى عالمه الذى تحقق ذاته من خلاله . فالحقيقة « تحدث » في العمل



بابلو بيكاسو

الفنى وتنجلي فيه . وقد رأينا ذلك على ضوء لوحة فان جوخ . فلنجرب أن نراه الآن على ضوء عمل فنى آخر ، وليكن معبدا من معابد الاغريق . هذا البناء الذى نسميه بالمعبد لا يحاكى شيئا . انه يقف هناك فى الوادى تحيط به الصخور من كل مكان . فى داخله تمثال للاله ، نراه من قائمة الأعمدة ونشع حوله القدسية والجلال . المعبد هو الذى يجعل الاله يتجلى فيه ويغمره برهبة وحقيقته . والمعبد هو الذى يجمع ويهيء هذه الوحدة من العلاقات التى نرى من خلالها قدر الانسان اليونانى وتاريخه ، وميلاده وموته ، وهزيمته وانتصاره ، وارتفاعه وسقوطه . انه يفسح لنا هذا الأفق الواسع الذى تطلع منه على عالم هذا الشعب ، وكأننا نراه وهو يعود الى نفسه ويتأمل فى قدره ومصيره .

المعبد يقف هناك على الصخور . يستريح فوق هذه الكتلة المعتمة الصابرة ، ويقاوم العاصفة الشائرة حوله ، والمطر المتدفق فوقه ويبين كم هى غاضبة هذه العاصفة وكم هو مقتدر هذا المطر . لمان الصخر الذى تباركه الشمس هو الذى يظهر روعة النهار ورهبة السماء ، ووحشة الليل . صلابته التى لا تتزعزع تصطمم بها أمواج البحر الهائج فيذكرنا هدوءه كم هى ثائرة . الشجرة والعشب ، الصقر والصقور ، الحية والفراشة تظهر فى صورتها وتبدو على ما هى عليه . كل شيء حول المعبد ينمو ويتشكل ويتخذ موضعه من الكل . والأرض كلها تظهر للانسان فى معناها الاصيل : سكنا له وموطنا . لا نعود نقول انها كتلة هائلة من المادة ، ولا انها فلك من الافلاك التى تسبح حول الشمس ، بل نقول انها هى التى تظل كل ما ينمو ويتفتح ويتنفس ، وهى التى تعطى له السكن والأمان . المعبد الشامخ فى موضعه فوق الصخور هو الذى يفتح اعيننا على هذا العالم ويعين له مكانه فوق الأرض ، هذا الوطن الاصيل . اننا لا نقول ان البشر والحيوان والنبات والأشياء كانت موجودة ومعروفة من قبل ثم جاء المعبد فأصبحت الوسط الذى يحيط به . بل الأولى أن نفكر بالعكس . الانسان لا يعرف قبره وتاريخه ، والحيوان والنبات لا تظهر حقيقتها الا بعد أن يظهرها العمل الفنى على عالها . ويضعها فيه . فالعمل الفنى هو الذى يظهر الحقيقة . ويجليها ويخرجها الى النور .

المعبد هو الذى يضع هذه الكائنات المحيطة به فى عالمها الحقيقى ، وهو الذى يعطيها وجهها ويطلعها على ذاتها قبل أن تصبح موضوعات للعلم والدرس والتحصيل . وكذلك الأمر مع صورة الاله المنقوشة بداخله وأمامه المحارب المنتصر الذى يقدم له القرابين . ليست الصورة من قبيل الحكاية ولا هى تريد أن تعرفنا كيف يبدو الاله ، ولكنها العمل الفنى الذى يدع الاله نفسه يظهر فى حقيقته ، أى الذى يجعله « يكون » . من خلال العمل الفنى « تظهر » الحقيقة ، « يكون » الاله ، « يوجد » العالم .

ما معنى قولنا ان العالم « يكون » ؟ معناه اننا نعرف من خلال العمل الفنى ما هو العالم . فليس العالم مجموعة من الأشياء والموضوعات مما نعرف وما لا نعرف ، نحضنها ونضعها الى جانبه بعضها البعض . وليس العالم فراغا حقيقيا أو متخيلا تنصور مجموع الموجودات فى اطاره . ذلك لان العالم أعلى درجة فى الوجود من كل ما نلمسه أو ندركه من الموجودات . ولأنه لا يمكن أن يصبح « موضوعا » مما نجده أو نراه أمامنا . ففى الفترات الحاسمة من تاريخنا حين نولد أو نموت ، وحين نتنصر أو نهزم ، وبخمل قدونا أو نتنكر له ، وتكلم بالمجد أو تقع فى الكارثة ، فى مثل هذه اللحظات يكون العالم عالما . ذلك لأن الانسان هو الكائن الوحيد الذى قدر عليه سواء أراد أم لم يرد ، أن يوجد فى الوجود ويسأل عن حقيقة العالم . فالحجر لا عالم له وكذلك النبات والحيوان . انها تنتمى بالضرورة الى وسط ترتبط به على الرغم منها . وعلى العكس من ذلك الفلاح ، فهو يقيم فى العالم المفتوح أمامه ، المتسع لأفراحه وهمومه ، الذى تلقاه حين ولد وسيؤويه حين يموت . ولكنه حين يزرع ويرى البلور ويشهد الثمار يفيض اسرار الأرض ويكشف عن حقيقتها ويجعلها تصبح أرضا . وكذلك المثال حين يعالج الصخر والشاعر حين يتناول اللغة والرسم حين يمد ريشته فى اللون ، والموسيقي حين يؤلف بين الأصوات : فلى كل عمل فنى يفتح العالم ككل ، وتنجلي الحقيقة على حقيقتها . فى وقفة المعبد فى مكانه الشامخ فوق الصخور « تحدث » الحقيقة . لا نقول ان شيئا قد صور هنا أو غير منه أو اتقن تقليده ، بل نقول ان الوجود كله قد تجلى وظهرت حقيقته . وفى لوحة فان جوخ « تحدث » الحقيقة . لا نقول ان شيئا قد أجيد رسمه أو أحسنت محاكاته ، بل نقول ان طبيعة الحذاء كاداة قد ظهرت فى هذه اللوحة وفى ظهورها تجلى الوجود كله . الإله والعالم فى تلاقيهما وفى تنازعهما . فى نور الحقيقة . المعبد والرحمة كلاهما لا يتبنا بشيء عن شيء . فالجمال يظهر فى حياطينهما وصفائهما . ويظهره تجلى الحقيقة . حقيقة العالم والوجود كله . ألم نقل ان الفن هو اظهار الحقيقة ؟

الفن خلق وابداع

تأملنا العمل الفنى حتى الآن من ناحية العمل نفسه ، أعنى من ناحية شئنيته وواقعيته ، ولم ننظر فيه من ناحية الفنان ، أعنى من ناحية الخلق والابداع . ان شلوك الفنان والصانع يكاد يشابه ، على الأقل من ناحية المظهر . فشلوك الخراف والمثال والنجار والرسم يكاد يكون واحدا . والفنانون العظام كانوا دائما يقفون الصنعة والصانع ، ويعرفون أهمية الحرف اليدوية والمزاج اليدوى . ومن المعروف أن اليونان كانوا يطلقون كلمة واحدة على العامل اليدوى والفنان هى « تيكستس » ، ولكن هذه الكلمة لا تعنى فى الحقيقة أى نوع من أنواع الصنعة والانجاز العنلى ، بل تعنى أسلوبا من أساليب

المعرفة . والمعرفة عندهم كانت دائما ضربا من الرؤية بمعنىها الأعم ، أعنى ادراك الوجود بما هو موجود . وجوهر هذه المعرفة هو الحقيقة بالمعنى الذى ذكرناه ، أعنى تجلى الموجود وظهوره من الخفاء . « فالتخفى » بهذا الفهم اليونانى اظهر للموجود من الغموض والخفاء بالظهر الذى تراه العين منه . و « التختيس » ليس هو الصانع اليدوى بل ذلك الذى يجعل الموجود يظهر على الحقيقة ، او يجعل حقيقته تظهر فيه . ولا عجب اذن ان تتوقف عملية الخلق فى العمل الفنى على طبيعة العمل نفسه ، لا بوصفه شيئا مصنوعا بل باعتباره مجالا تحدث فيه الحقيقة . ولكن ما هى هذه الحقيقة التى تظهر فى العمل الفنى ؟ وما مدى صلتها به حتى تظهر فيه ؟ قلنا ان الحقيقة هى عدم التخفى او هى الجلاء بعبد الاختفاء . وهى بهذا التعريف لا تبدو الا من خلال الشقاق القائم بين الايضاح والاختفاء . والحقيقة بهذا هى مهد هذا الشقاق الاصلى الذى يكافح فيه من اجل الوضوح او الانفتاح .

وحيث تظهر الحقيقة على هذا النحو فى العمل الفنى فليس معناه أنها لا تظهر الا فيه . (هل نستطيع ان نقول هذا والفنانون الحقيقيون هم ابعد الناس عن الغرور ؟) انها قد تظهر كذلك فى تأسيس دولة او فى لقاء بالروح ، او فى سؤال جاد عن معنى الحياة ، او فى القرب من الوجود الحق .

فالحقيقة بحسب جوهرها تحب أن تستقر فى الوجود ، ولذلك فان من جوهرها أيضا أن « تكون » فى العمل .

واستقرار الحقيقة واتخاذها شكلا فى مثل هذا العمل هو ابداع للموجود الذى لم يكن من قبل ولن يتكرر من بعد . هو وضع له فى الضوء والانفتاح ، أعنى فى الحقيقة ، وانتقاله من التخفى والانغلاق ، أعنى من عدم الحقيقة . اننا نستطيع ان نقول عنه الان انه كائن وليس عدما . ولكن الا يصح هذا عن كل موجود آخر ، سواء اكان عملا فنيا ام عملا يدويا ام شيئا مسننه يد الصنعة والصناع ؟ ما الذى يميز العمل الفنى عنهما جميعا ؟ يميزه عنهما اننا نستطيع ان نقول عنه ما نقوله حين تظهر الحقيقة ، أعنى انه « يكون » . ولكن اليس هذا شيئا هاديا ؟ الا نقول عن كل ما نراه او نلمسه او نستخدمه انه كائن ؟ نعم . ولا . فكل ما ذكرناه موجود حقا وكائن ، ولكنه سرمان ما يسقط فى النسيان ويهبط الى التعود ويصير مجرد اداة او وسيلة . اما « الكينونة » فى العمل الفنى المبدع فهى أغرب ما فيه . ذلك لانه « كائن » بهذا العمل الفنى لا كشيء آخر سواه . (العمل الفنى لا يريد ، ولكنه « يكون » . ان له معنى ولكن ليس له فرض ، سواء اكان هذا الفرض علميا ام اقتصاديا ام اصلاحيًا . انه لا يقصد شيئا بل يدل ويشير .) وفى هذا التجلى والمظهر على حقيقته تكمن وحدته وتفرد . وكلما توحد العمل الفنى فى انفتاحه على الوجود . وبدا كانه يعتمد عنا ، لانه يعتمد عينا ألفنا وتعودنا ، خرج من

الفن هو الذى يظهر الحقيقة . فى كل مرة يظهرها يبدأ التاريخ او يعود فيبدأ من جديد . والفن بذلك تاريخى . انه ابداع الحقيقة فى العمل الفنى والمحافظة عليها . هو تاريخى ، لا بالمعنى الخارجى للتاريخ ، من تغير وتبدل فى الزمان ، بل بالمعنى الاصيل الخلاق من اظهار الحقيقة ، ولا يكون ظهورها الا فى التاريخ . نحن نسأل عن حقيقة الفن . ولم نسأل عنها ؟ لكى نعرف ان كان الفن فى وجودنا التاريخى أصلا وحقيقة ، او مجرد ادعاء ودعاية . وحين يصبح الفن أصلا وحقيقة حاسمة فى حياتنا فسوف نعرف كيف نهيه له المجال والفنان الطريق ، وكيف تساعد الانسان العادى على ان يخرج مرة من افقه اليومى المعتاد الى افق الحقيقة والنور .



الفنان هو صانع الحقيقة

العمل الفنى اذن هو مجلى الحقيقة والفنان هو مجليها .

ولكن لنحاول مرة أخرى ان نضع السؤال بطريقة أبسط ، ولنجيب عليه كذلك اجابة بسيطة . ما هو هذا الشيء الغريب الذى يسدو كان لا اثر له ، ومع ذلك فتأثيره لا حد له ، ويستخلص من الحياة العادية ، ومع ذلك فهو يلمس أعماق وجودنا ، وتزنه بكل الموازين العملية فيبدو شيئا كماليا ، ومع ذلك فلا غنى عنه لكل من دخل مرة فى حياته ؟ .

لنتصور انسانا رزق موهبة الفن ، او لنقل على وجه التحديد موهبة الرسم . ولنتصور انه يلتقى بمحض الصدفة بشيء من العالم الخارجى ، كشجرة او حيوان او وجه انسان ، انه يحس بشيء يلمسه او يؤثر فيه ،

يبحث من شكله أو لونه أو حركته ويدفعه الى أن يعبر عن تأثيره بالقول أو بالفعل ، ويستعين بقدرته على التشكيل والتصوير في اكتشاف حقيقته أو خاصيته . ان كيانه الباطن يفعل بهذا الشيء وتروى حركة عجيبة . فهو يتفتح ويتلقى ، وهو يستيقظ ويتوتر ويستعد للعمل . هذه الحالة الوجدانية التي يحس بها قد تختلف درجاتها قوة أو ضعفا ، فقد تكون لمسة خفيفة عابرة أو حالة من حالات التأثير الشديد والتسلط القاهر . انه يحس عندئذ بأن لديه جهازا عضويا خاصا ينتبه الى حقيقة الأشياء والأحداث ويحاول أن يرصد شكلها المميز ويظهر طبيعتها الكامنة .

في مثل هذه الحالة الوجدانية يشعر الانسان الذي تحدثنا عنه بأن لديه رغبة لا تقاوم في تناول هذا الشيء الخارجى الذى يراه امامه ، لا لى يستغله في تحقيق غرض على كما يفعل الصانع الفنى ، بل ليخلقه من جديد . ولكن كيف يتم هذا الخلق الجديد ؟ بأن يحاول إعادة تشكيله ، فيبدع من المادة التى لديه - وهى فى حالتنا هذه الألوان والسطح الذى يرسم عليه - شيئا آخر يبدو شبيها بالشيء الذى وجدته بالخارج . نقول شبيها به ونقصد بالطبع أن هذا الشبه تحدده طبيعة المادة التى أشرنا اليها ، فالقماش الذى يرسم عليه لا يقدم له الا سطحا أملس ، بينما الشجرة الحقيقية التى يريد أن يرسمها موجودة كجسم حى فى العالم الخارجى . كذلك يحدده الأسلوب الفنى السائد فى عصره ، فالرسم من عصر النهضة مثلا يرى هذه الشجرة بعين غير العين التى يراها بها فنان تجرى حديث .

فى هذا الفعل انتصار للفنان على الطبيعة ؛ فهو فعل « خلال » ، يريد أن يبدع به عالما ، ولكنه عالما هو . هذا الخلق ليس شبيها اراديا متعمدا ، ولكنه يخدم هدفا معينا . أى هدف ؟ الوجود الانسانى . ولكن كيف يمكن للخلق الفنى أن يخدم وجود الانسان ؟

قلنا ان شكل الشيء الخارجى ، ونعنى بالشكل كل ما يمكن أن يدرك ادراكا حسيا من خط أو سطح ، وبنية أو وظيفة ، وحركة أو سلوك ، يعبر عن جوهره ، وما يميزه ويختص به ويعطى له معناه . هذا التعبير يكون فى الشيء الخارجى ناقصا وغير محدد ، والفنان هو الذى يحس برغبة تدفعه الى اتمامه وإيضاحه . انه يرى حقيقة الشيء تقترب منه فيضع نفسه فى خدمتها ، حتى يمكنها أن تتضح على نحو أكمل . لا بالأفكار والتصورات والنظريات ، كما يفعل العالم ، بل على نحو حسى متصل بما يرى ويسمع ويلمس . ان شكل الأشياء يأخذ بيده ويتحكم فيه فى نفس الوقت ، فيقبل عليها ليستكمل بناءها ، أو يبسطها أو يكثفها أو ينظمها أو يفعل ما توحى به حاسته الباطنية التى أشرنا اليها لى يرفع من درجة تعبيرها ويظهر طبيعتها المميزة . (طبعى أن هذا بذكرنا بالمحاكاة أو « الميموز » التى تحدث عنها القدماء . ولكنها ليست تلك المحاكاة السطحية التى تنسخ الواقع ،

بل هى أعمق من ذلك بكثير . اننا نفهمها اذا تصورنا العلاقة بين الفنان والشيء الخارجى ، كالعلاقة بين الممثل والشخصية التى يخلقها الشاعر أو الكاتب المسرحى . فالممثل يسخر كل طاقته على التشكيل وكل قدرته على الرؤية فى تجسيم هذه الشخصية فى صورة حية ، كما تفعل الطبيعة فى الشيء نفسه ، ولكن بصورة تتفوق عليها بقدر ما يتفوق الانسان بفضل طبيعته المائلة على الطبيعة . وحين يدرك الفنان طبيعة الشيء ، يدرك فى نفس الوقت حقيقته . لا ادراكا نظريا كما يفعل عالم النفس الذى يبحث الحياة النفسية الباطنة ، بل على نحو حى مباشر . فالفنان حين يشعر بأن كيان الشيء يلسمه ، يشعر كذلك بأن شيئا يستيقظ فى كيانه هو .

ذلك هو اللقاء بين الفنان والعالم الخارجى . فهو يرى الشيء ، ويحس بتفرده وجهاله وعذابه ، فيتردد على الفور شيء كالصدى فى نفسه يستيقظ ويسمو ويتفتح ، وكلما زاد حظ الفنان من العمق والقوة والفنى الوجدانى كثت قدرته على هذا اللقاء أقوى وأعمق ، وعلى الاستجابة للوجود الخارجى أدق وأغنى . فى هذا اللقاء وبهذه الاستجابة يعود الفنان أيضا الى نفسه . لقد رأينا انه لا يدرك الشيء كما هو عليه فى الواقع ، بل يرى باطنه وراء ظاهره ، ويستشعر حقيقته من ظهره . وفى هذا اللقاء تظهر حقيقته هو أيضا . ويدرك وراء وجوده اليومى وجودا آخر أعمق وأبعد . وليس هنا شيء من الفرور أو الأنانية ، فكما برزت حقيقة الشيء فى حس الفنان فكذلك تستيقظ حقيقته هو نفسه ويدرك رسالته التى خلق لها ونودى الى تحقيقها من خلال العمل الفنى .

هكذا تتحد حقيقة الشيء وحقيقة الفنان فى وحدة حسية تجاهد فى سبيل التعبير ، احساس الفنان بذاته يجرى فى طريقة رؤيته للشيء الخارجى ، وشكل الشيء الخارجى يتم الاحساس به من خلال التجربة الدائرية ، وكلاهما يندمج بحيث يصبح شكلا أو عملا فنيا يختلف الدافع اليه باختلاف الصور وتفاوت شخصيات الفنانين . فبعضهم يوجه اهتمامه الى جوهر الشيء وقوامه ويعنى بالأشكال فى علاقاتها وقوتها ، كما نرى فى الفن القديم ، وبعضهم يهتم بالجو السائد بين هذه الأشكال ، أى بالضوء أو اللون أو الجو العام ، كما يفعل التأثيريون . وبعضهم يبحث عن البناء والمعمار ، كما فعل « أندريا دل سارتو » (١٤٨٦ - ١٥٢١) . وبعضهم الآخر بالقوة المتدفقة ، بالحركة الديناميكية ، كما نرى فى لوحات « ميكيل أنجلو » أو تماثيله . أراد الفن المصرى القديم أن يصور الشيء المميز والقانون الباقي وراء التنوع الظاهر فى العالم ، بينما أراد الفنان الحديث أن يعبر عن الطابع الفردى الذى لا يتكرر (لنذكر رمبرانت أعظم الفنانين !) . كان الفن حتى الحرب العالمية الأولى يبدأ بما تقدمه الطبيعة ، لكن يبرز ما فيها من تعبير وشغافية . ثم حدث شيء جديد ، وأخذ الفنانون يبحثون عن الأشكال الأولية الكامنة وراء الأشكال الطبيعية ، لى

يعبروا بها عما في الحياة من عناصر أولية ، ونشأ بذلك ما نسميه اليوم بالفن التجريدي .

كذلك تختلف عملية التأثر والبحث والتكوين . ونحن بهذا نطرق فصلا من أصعب وأمتع الفصول في حياة الفنانين ونفسياتهم ، ونطلع على تاريخ العمل الفني الواحد من خلال الفنان ، كما نتعرف على تاريخ تجربته في الخلق والإبداع . فمن الفنانين من يتحول انطباعهم الى الفعل مباشرة ، وكأن هذا الفعل يقفز على الفور من لقائهم الحى مع الشيء الخارجى (كما في رسوم دوميهيه) . ومنهم من يعانى هذا التأثر ثم تمر فترة طويلة من المماناة قبل أن يتحقق في صورة عمل فنى . فالشكل ينمو شيئا فشيئا ويظل ينتقل من مرحلة الى أخرى ويضيف لنفسه عناصر شتى من تجارب سابقة ، ويمالج انطباعات من أعمال قديمة ، ويحاول محاولات يطرح بعضها ويستبقى بعضها الآخر حتى يصل او يكاد الى التعبير الذى كان يبحث عنه . ولكل فنان في ذلك عاداته وطابعه الخاص . فما يعين أحدهم على الخلق قد يضايق الآخر ، وكميات القهوة الرهيبة التى كان يستعين بها بلراك على انتاجه الخصب ، تصبح تفاحة عطنة يحرص شاعر مثل شيلر على شمها عند الكتابة .

الصور الأولية

اقصرنا حتى الآن على الكلام عن العناصر التى تراها مباشرة في العمل الفنى ، على فرض أن للانسان عينيّن يزيدان ويستطيعان الرؤية . على أن هناك عناصر أخرى تشترك في تكوين العمل الفنى لا تقل تأثيرا عن سابقتها وأن لم تكن في مثل وضوحها . من هذه العناصر ما يمكن أن نسميه « بالصور الأولية » . فلكل شكل من الأشكال ، وليكن تفاحة أو بدرة أو خيطا ، معناه المباشر . قد يكون هذا المعنى مرتبطا بحياتنا المادية ، وقد ندرس طبيعته من الناحية العلمية أو الصناعية ، أو نجعله رمزا يعبر عن معنى من المعانى التاريخية أو الدينية أو الأسطورية . لناخذ الخيط مثلا . فنحن نستطيع أن نستخدمه في فرض على ، فننقله بين نقطتين أو نحيك به ثوبا . ونستطيع أيضا أن نبحث عن خصائصه العلمية لنفهم قوانين المرونة التى يخضع لها أو مميزاته الاقتصادية في انتاج الأقمشة ، وما شابه ذلك . ويكسب هذا الخيط معنى أعمق حين نتحدث عن « خيط الحياة » . فنستعير هذه الصورة عن أسطورة قديمة ، ونعنى بها أسطورة آلهة القدر (النورن) اللاتى يجلسن عند نبع « أورد » في مبدأ الخلق والتكوين . ويفزلن أقدار البشر في خيوط . فالأسطورة يسمون بالحياة خيطا تمزله آلهة القدر ويمددن فيه زمنا ليكن يقطينه الى النهاية . والحياة في هذه الصورة شيء تبدأ ، قوى مجهولة ، وتصسله فترة ثم لا ندرى كيف تنهى ، شيء يمكن أن يسير في نعمة الخيط وسهولته ، ولكنه قد يتعقد ويلتف ويضل . وقد يكون ضعيفا وهنا يهدد في كل لحظة بالانقطاع ، وقد يحتمل الشد والجلب

والتوتر ، شيء نرى حاضره ولكننا لا نعرف أبدا مستقبله . في صورة الخيط اذن إشارة الى وجود الانسان ، تكشف كل ما فيه من تشابك أو بساطة ، من عتمة أو اشراق ، من خطر أو أمان . صورة الخيط المحسوسة هذه تلقى الضوء على غموض الوجود ، وتمكس ألم المصير وصدقه . انها لا تقدم للانسان تصورا علميا عن طبيعته ، بل شعورا حيا لكل من يستطيع وجدانه أن يفتح على معنى الوجود . وهى تعطيه وسيلة وأداة ، لا لكى يحقق غاية علمية أو عملية ، بل ليفهم معنى حياته واتجاهها . قد تعبر أسطورة آلهة القدر عن هذه الصورة ولكنها لا تستنفدها ، ذلك أنها أقدم من الأسطورة ، وأنها كامنة هناك في جوهر الأشياء وفي أعماق الضمير . وقد تفلح الأسطورة في إبرازها والتعبير بها عن مصير شعب من الشعوب ، ولكن الصورة نفسها عنصر أولى من عناصر الوجود الإنسانى ، ولذلك استطاعت أن تبقى بعد فناء التفكير الأسطورى ، وزوال الاعتقاد في آلهة القدر ، كما استطاعت أن تبقى كإشارة مسعفة ترمز بها لحياتنا ونفهم بها وجودنا . وقل مثل ذلك في صورة أخرى كالجزان والدائرة والافق والكف والطريق ، تشير جميعا الى معنى من معانى الوجود أو المصير .

ظهرت هذه الصورة كلها أول ما ظهرت في مجال الرؤية على أرض الأسطورة والطقوس البدائية ، ثم ضعفت القدرة على الرؤية بالتدريج ، وحل محلها الخيال الدينى ، وأصبحت حكمة بن يرى الغيب موعظة ومذهبا في الحياة . وتفقد الطقوس سلطانها القديم لتصبح في دور العبادة التى لا تزال تحتفظ بها نوعا من إثارة الشعور الدينى بالرهبة والتقوى ، وتتحلل الأسطورة لتحل في الحكاية الخرافية أو الشعبية أو في المصادة المرونة ، وتبقى الصورة في هذا كله تعبيرا عن الحكمة الباقية مهما أضعف التفكير العقلى المجرد من قوتها أو قيمتها . وتحيا في أعماق الوجدان في ما نسميه باللاشعور ، ومن هناك تواصل تأثيرها على الشعور ، والتفكير والالهام . بل قد تشارك في تكوين ما نسميه بالضمير ، وتتحكم الى حد لا يستهان به في توجيه حكمنا على الأشياء والأحداث .

قد نكون فقدنا الشعور الرامى بهذه الصورة ، ولكن هذا لا يمنع أنها لا تزال تتخلل حياتنا ، وقد نحس في بعض اللحظات بومضة من معناها القديم (عندما نقف أجلا لا لذكرى عزيز أو ثقل رأس ميت حبيب أو تتبادل خاتم الزواج مع شريك الحياة) . انها تظهر واضحة في حياة الطفل ولعبه واحتفاله ، كما تظهر في المساب الشعوب واحتفالاتها وما بقى من طقوسها وأعيادها . ولكنها لا تظهر كأوضح ما تكون الا في الفن . فالحالة التى تعرو الفنان وهو يبشر الخلق ، قريبة من حالة الطفل والرائى القديم . هى حالة لا يحكمها العقل الناقد ولا الإرادة الهادفة . بل تستأثر فيها الحياة . فتفتتح على العالم الخارجى وتفتح للعالم الداخلى . هناك تظهر تلك الصور ، لا كما أرادها الوحي أو فكر فيها ، بل منسوجة في خيوط ذلك الشيء

فإن جوخ على أرض متواضعة أقدر على إبراز الكل من لوحة ضخمة على مبنى يسمى يصور أشتات من العصور والشخصيات . . ذلك لأنه أقدر على إسماعنا صسوت الكل ونداء الوجود .

هكذا نحس « بالعالم » في كل عمل فنى . قد تختلف طبيعة هذا العالم من فن الى آخر . ولكنها تظل في حقيقتها الأخيرة واحدة . فعالم الموسيقى يختلف عن عالم الرسم أو الهندسة . والعناصر الأولى في العالم الأول هي الزمن والنظم وهي في الثانى السطح والخط واللون وفي الثالث المكان والكتلة . ولكن اختلاف العناصر بين هذه الفنون لا يمنع أنها تتحد في النهاية في شيء واحد . أنها تحاول أن تضى على الوحدة التى تجمع بين الكون والانسان معنى تنقر اليه في الواقع المادى ، لكى تعبر من خلالها عن شمول الوجود ، وحقيقة العالم .

لقد رأينا كيف أن الفنان يبرز جوهر الشيء من خلال الرؤية والتشكيل ويظهره في صورته الخالصة . وهو في هذه الصورة الخالصة يظهر جوهره هو نفسه كما يظهر جوهر الانسان بوجه عام . فالشيء يكسب معنى جديدا من خلال الرؤية والاحساس والتقييم الذى يقوم به الانسان ، كما يصل الانسان نفسه من خلال هذا الشيء الى الشعور بذاته . وحين يحدث هذا يكشف الوجود كله من خلال العمل ويصبح الجزئى رمزا للوجود الكلى . ولما كانت عملية التشكيل تتم على مادة واقعية - كاللون والحجر والنظم واللغة - فإن نتيجتها تتم على هيئة عمل باق . وحين يأتى المتفرج أو المتذوق ليتأمل هذا العمل ، فهو يشارك في العملية التى أخرجه الى الوجود . وبذلك لا يكون الفنان الذى ولد ليشاهد وخلق ليرى كما يقول جونه - قد صنع شيئا لنفسه فحسب ، بل للناس جميعا . ان فى استطاعتهم الآن أن يتأملوه ويفهموه ويجربوه . بذلك يتميز العمل الفنى عن كل عمل سواه ايا كانت منفته أو أهميته . فهو لم يوجد من تلقاء نفسه ، بل أوجده الانسان . وهو ليس جزءا من ذلك العالم الاول الذى وجد من قبل أن توجد ونمى به الطبيعة . بل هو جزء من ذلك العالم الثانى الذى ينتج عن التقاء الانسان بالطبيعة . وهو يشغل مكانة خاصة بين موجودات هذا العالم الأخير ، تجعله على الرغم من محدوديته وتناهيه ، يمثل كلا متفردا ، ورمزا للكون والوجود بوجه عام . ذلك أن كل عمل فنى حق ، مهما كان صغيرا فهو عالمى بطبيعته . انه مكان مشكل ، زاخر بالمعنى ، يستطيع المرء أن ينفذ اليه بالرؤية والسمع والحركة . هذا المكان يختلف في بنائه وتكوينه عن كل مكان يملؤه الواقع الخارجى . فليس أدق وأعمق وأجمل وأكثر حياة من كل ما نقابله في حياتنا اليومية فحسب ، بل انه يختص بميزة فريدة : فالشيء والانسان فيه يتفتحان .

ان الشيء والانسان يكونان مقيدين محجوبين في المكان الذى نحيا فيه حياتنا اليومية . وما ندركه منهما يكشف عن حقيقتيهما وبخفيهما عنا في نفس الوقت . لكن الفنان

العجيب الذى يتشكل ويتخلق . قد نحس بها في رسم يصور طبيعة مفتوحة تتلاقى فيه حدود السماء العالية بالأرض المنبسطة ، وبينهما تلك المنطقة المحدودة التى قدر للانسان أن يعيش فيها بين العلو والعمق ، والاسراع والضيق . وقد نشعر بها في رسم آخر يلتقى فيه البحر والشاطئ حين يقطعهما شكل صغير لانسان عمودى عليهما ، يقف منتصباً هادئاً مصمماً على الفعل مستعداً لمواجهة المجهول . بذلك تثير هذه الصورة المرسومة صورة أخرى سحيقة القدم ما زالت حية في أعماق الضمير ، هي صورة الطريق والمسير ، تراها المين أو تسمعها الآن فيفرح الوجدان ويشرق ، لأنه يرى ويسمع فيها أثر حكمة قديمة تسجل صراعه مع الظلام الأبدى أو مسع الموت المحتوم . كذلك الأمر مع إيقاع يتكرر في لحن أو قصيدة ، أو مع دائرة تدخل في تكوين لوحة أو بناء . انها جميعا تضع الوجود الراهن في مكانه من الوجود الخالد العام .

كرسى قان جوخ

ليس العمل الفنى الأصيل اذن شيئا جزئيا أفصله عما يحيط به من وجود عام ، بل هو دائما كل متصل ووجود مستقل . فالكرسى الذى أراه الآن أمامى موجود فى محيط أشمل منه . فإذا التفتت له صورة فوتوغرافية التقطته عن عالمه . أما اذا رآه فنان مثل قان جوخ وصوره ، فإنه يجعل منه المركز الذى يتوسط بقية المكان ، كما يتشكل الكرسي نفسه بحيث يبدو كلا مستقلا بنفسه يضى على كل ما يحيط به روحه وشخصيته . هذا « التشكيل » يتفاوت بين عمل وآخر . قد يكون شفافا مجردا كالشكل الهندسى وقد يكون ظاهريا أو مرضيا خالصا . وقد يبدو من كتلة الجسم الذى يصوره الفنان وقد يبدو من خلال الحركة أو الجو العام . المهم أنه يحاول دائما أن يبرز الظاهرة الملقاة في عالم الواقع في وحدة متينة بالحياة . هكذا نحس دائما بأن هناك ما يعلو على الشيء المصور ونعنى به الوجود ككل . وهذا الوجود ككل لا أستطيع أن أزعم أنى أراه أمام عيني . فما أنا نفسى سوى جزء ضئيل من كل لا آخر له ، وما كل شيء ألتقى به أو أتعامل معه سوى نقطة في بحر من الأشياء والعلاقات . ولكن عملية التشكيل الفنى التى أشرت اليها تبرز أمرا فريدا . فهذه الوحدة التى نشأت من لقاء الشيء المدرك (بالراء المفتوحة) بالانسان المدرك (بالراء المكسورة) تشبه صوتا يملك القدرة على الدعاء والنداء . ان الوجود كله حاضر فيها : كل الطبيعة والحياة والتاريخ في وحدة حية . وليس معنى هذا أن العمل الفنى يجب أن يكون دائرة معارف للحياة والأحياء وليس معناه أن اللوحة الضخمة التى تصور مختلف العصور والأوان النشاط الإنسانى في بلد من البلاد أو عهد من العهود أقدر من غيرها على إبراز هذه الوحدة الكلية . فليس المهم هنا ماذا يصور الفنان بل كيف يصوره . المهم هو الأسلوب الذى تعالج به الظاهرة الواحدة في عملية التشكيل الفنى . وهنا يكون الحسداء أو الكرسي الوحيد الذى يرسمه

الذي يقدر على رؤية الحقيقة كما يقدر على التعبير عنها قد يستطيع كذلك أن يصل بها الى التعبير الكامل عن نفسها ، فالباطن قد أصبح ظاهرا يمكن للعين أن تراه ، والظاهر قد صار باطنا يمكن للوجدان أن يحس به ويضمه الى تجاربه . ومن خلال ذلك تقترب الأشياء من بعضها كما يزداد الانسان منهما قربا ، بحيث يحس أنه يحيا في هذا العالم الكلى الواحد حين يحيا في هذا العالم الجزئى الوحيد الذى دخله من باب العمل الفنى . ليس يكفى عندئذ أن يرى ويسمع ولا أن يستمتع ويتذوق ، كما هو الشأن مع سائر ما يحيط به في حياته العادية . فالعمل الفنى يفتح له افقا جديدا يستطيع أن يتنفس فيه ويتحرك ويتعامل مع مخلوقات تفتح كذلك على حقيقتها . لذلك فإنه مطالب بأن يبذل جهدا كبيرا في التأمل ، وهو هذه الموهبة التى كادت تضيع منا من فرط ما نعمل ونجتهد ونفخر بالعمل والاجتهاد ، وننسى التركيز والسكون والمساهمة والتفتح على حقائق الموجودات . اننا نسمع الكثيرين يتكلمون عن الفن ، ولكن القليلين هم الذين يتصلون

به اتصالا أصيلا . صحيح أن معظمهم يحس بأن هناك شيئا جميلا ، ويتحدث بطلاقة عن الأساليب والمدارس ، ويعنى بإبراز الجديد في « الشكل » أو في « المضمون » . ولكن هذا كله لا يعبر عن صلة حقيقية بالعمل الفنى . فهذه الصلة لا تأتى الا حين يجمع الانسان نفسه أمام العمل الفنى ، ويتعلم السكون ، ويستعد للتلقى ويدخل في عالمه متفتح النفس يقظ الحواس ، فيشاهد وينصت ويعايش . عندئذ يتكشف لنا هذا العالم الذى نسميه عالم الفن كما يتكشف لنا نفوسنا بمقدار ما تقترب من العمل الفنى ونحاول أن نتمعنه . وهناك تسقط الاقنعة اليومية وتتألق النفس بنور مباشر ويخف وجودنا الذى نحس بثقله على مدى الأيام ، وترتفع الأسوار التى كانت تسد علينا الباب الى قلب « العالم » ، ونعرف معنى الاصاله والخصوبة والصفاء ، كما نحس لمس الحقيقة الخالدة على كياننا الفانى .

عبد الغفار مكاوى

كاتبان من الجيل الساخط

والسخط اللتين يستشعرهما تجاه هذه الحالة الراهنة التى وصل اليها المجتمع . أما « أبديك » فلا يستطيع أن يطلع القارئ على دخيلة نفسه وما تطويه من حقائق الا اذا واتته إحدى النزوات وترك لمخيلته العنان لتستجمع ما اختوته من مناظر وأصوات وأشباح . فالأحداث فى قصصه تتسم بالبطء وكأنها أحداث حلم طويل جميل .

ولا تخلو قصص « فريدمان » من الفكاهة والمرح وتعتبر قصصه ضعيفة تجيء فى ذلك شأن قصص « أبديك » . ويمتلىء أسلوب أبديك بالجمال والاستعارة كما يشوبه الغموض والضبائية . وأخيرا نجد أن « أبديك » و « فريدمان »

كاتبان تميزا بالفطرة ليغيراعن السخط ويكمل كل منهما الآخر .



أبديك

ومعالجة نفس المشاكل الا أنهما يختلفان أيما اختلاف فى طريقة عرض هذه الموضوعات ومعالجة تلك المشاكل . وكلاهما يضحك ساخرا ويتحسر على ما أصاب الانسان بعد أن سقط من جنة عدن وفقد مكانته الرفيعة التى لا تدانيها مكانة .

وقصص « فريدمان » تعرض فى ذكاء لحالات الغضب



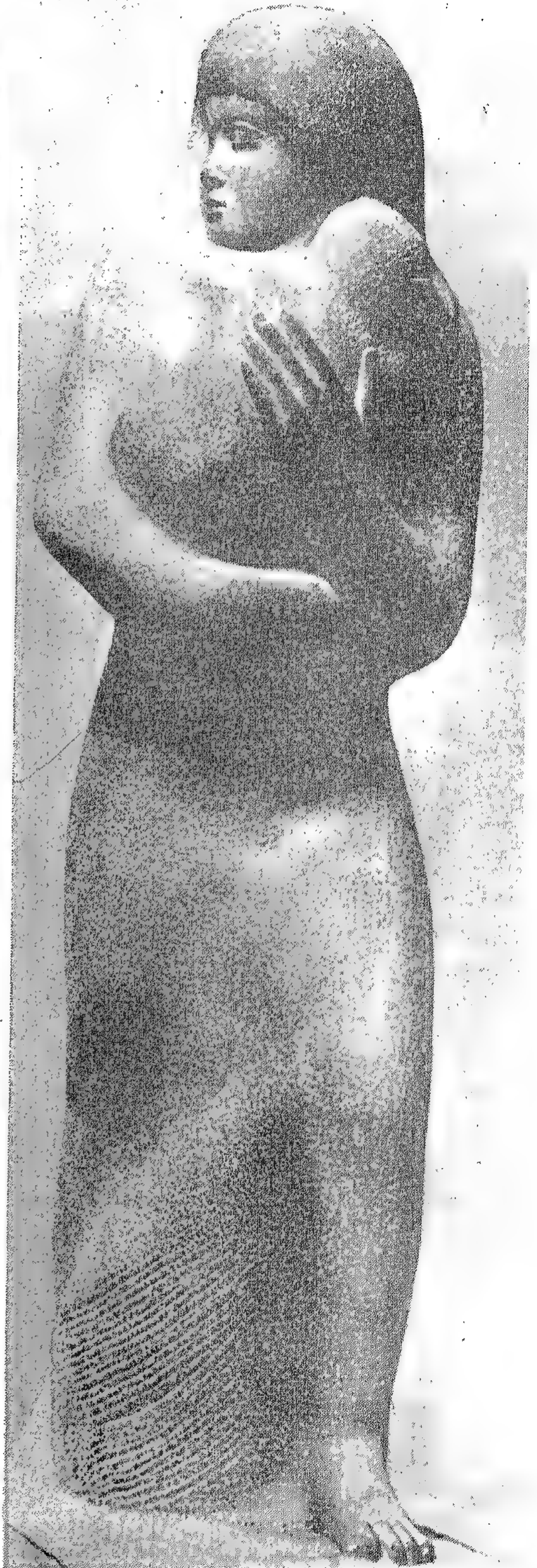
فريدمان

أثار كل من « جون أبديك » J. Updike و « بروس فريدمان » B. Friedman الكاتبين الناشئين ، عاصفة من النقد تناولت مؤلفاتهما العديدة التى تعرض لمختلف التصدعات والالام الاجتماعية الحديثة . وعلى الرغم من تقاربهما الذى نشأ عن اختيارهما لنفس الموضوعات

فنان
من بيت
السناري
(أنور عبد المولى)

فؤاد كامل

صفحة من مجلد « الفن المعاصر في مصر »



● ان منحوتاته لا تستمد اهميتها من شخصية الفنان او موهبته او قدراته فحسب ، وانما تستمدها كذلك من تلك الثورات الفنية التي ميزت هذا القرن ، واذا ما تعرضنا بالتدقيق في اصول فنه ، تكشففت للتو الاسباب التي وضعت منذ زمن ليس بالقصير في مصاف رواد حركة فن النحت المعاصر .

.....

● لم يكن اقور عبد المولى غير ذاك الفنان الذي ظل ينهل من معين التاريخ والتراث الذي تركته لنا الحضارات القديمة ، فالفن عنده ظاهرة من ظواهر الحضارة البشرية بكل ما فيها من اسطورة ودين وحكمة وادب ولفة وعلم .. تزيد من صنعة وثقافته ثراء وعمقا ، وتزيده سيطرة على مشاعره وهيمنة على وجدانه .

.....



● ان العنصر الشعري لتوفر تماما قدر العنصر الايدولوجي ، قدر العنصر القسدي ، قدر العنصر الميتافيزيقي ، قدر العنصر التشكيلي - والفنان معها جميعا صديق رفيق متأمل - تتداخل وتشابك ليتحقق من خلالها سائر ظواهر الحياة .

.....

الأخيرة ، أن الغفور الرحيم ، وهو الطبيب الاول: يهوى له في اغفائه الطويلة التي أستمرت أياما ، طريقا الى الدار الباقية .

على الصفحات الست التي تلت الصفحات الأولى التي خصصت لفن مختار ، من المجلد الضخم القيم الفخم « الفن المعاصر في مصر » الذي تخير صوره وبوبها وكتب مقدمته حامد سعيد ، يجد المتطلع مجموعة من صور النحت لفنان حافل بالدرس والصناعة والمثابرة والموهبة والعطاء ، أنارت الطريق للكثيرين من أهل الفن والفكر بيننا ، فكان عليهم أن يعاودوا الرؤية بالاتصال المباشر بمنحوتاته المنتشرة في داره وببيت

وبعد دقائق ، التقينا في ساحة قصر العيني القديم ، احسان خليل تحاول حبس دمعة وفي مقلتيها ألف دمعة ، راتب صديق منفلت وقد اشتد جزعه ، خميس شحاته واجم تذوب نفسه جسرأت ، أما أنا ..

كنا نتطلع جميعا الى الدور الثاني ، الى العنبر رقم ٤ .. ونصيح السمع الى كلمات الطبيب النبيل البارع على البدرى وكأنها صوت قدر لا يرحم ، بينما احسان خليل تحاول أن تستخرج منها أملا ولو واحدا في الألف . لم يبق الا أن نظير النبا الى الفنان الكبير ثروت عكاشة .

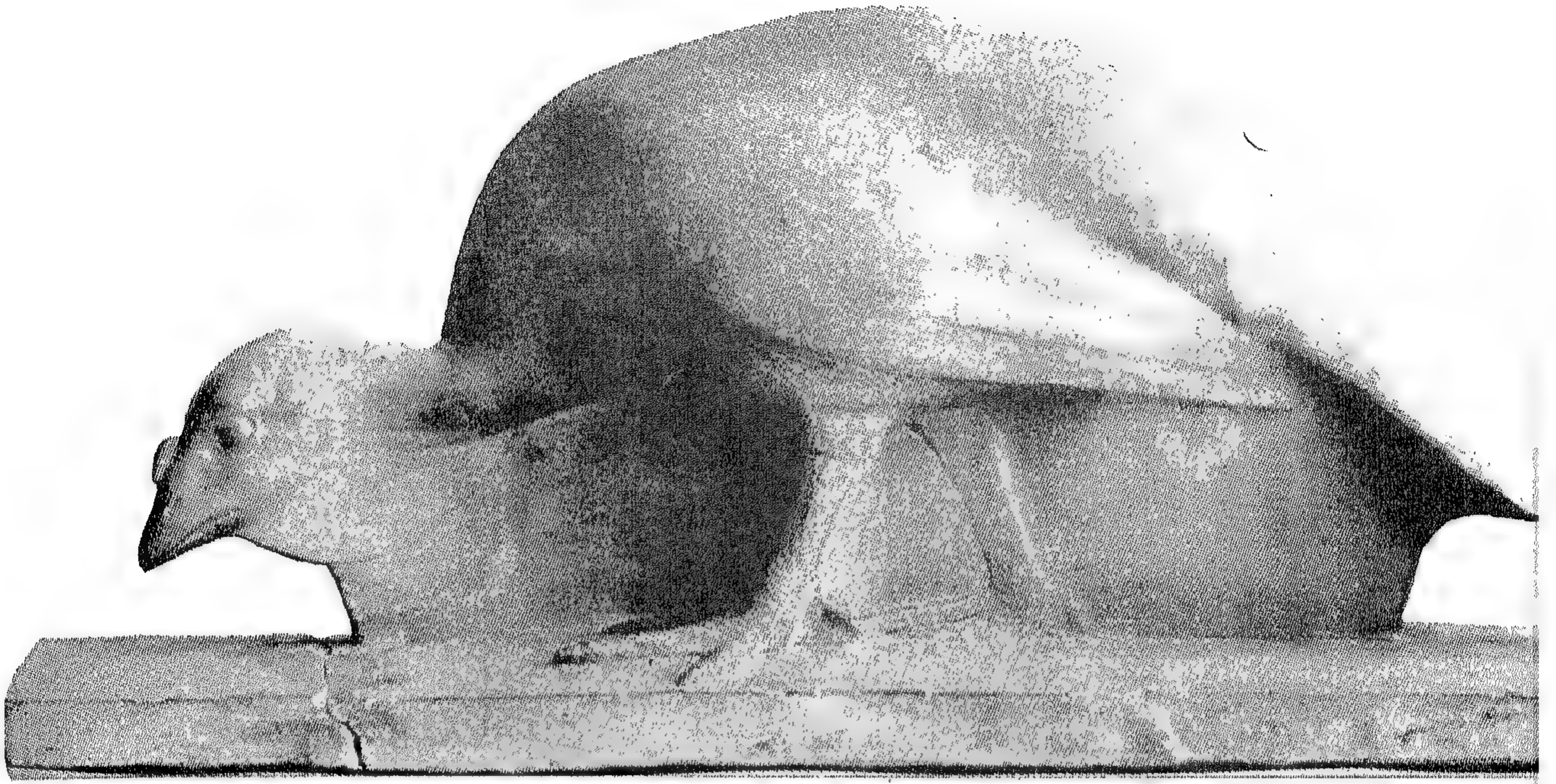
ولم تكن ندرى ، وهو يغمض عينيه الاغماضة



صفحة من مجلد
« الفن المعاصر في مصر »

بالصراع والتمزق ، كان اعجابهم به دليلا على انه لا غنى عن الاتصال الشخصى الحميم بالاصول الفنية ، وحافزا لهم على الرقى بانفسهم الى مستوى تلك القيم الانسانية الرفيعة التى كرس الفنان كل جهوده من اجل العمل على اكتشافها وتحقيقها ، فى نظام صارم يقدر قواعد الحرفة ويلتزم - دوما - بضرورات مادتها المتحددة المكتملة المتسقة ، حتى يقهرها على البوح بأسرارها تحت اختلاجات الفكر والحس ، ونظم تأملاته فى الحياة والطبيعة ، والكشف عن ايقاعاتها والاهتداء الى علاقاتها العضوية والجمالية المتداخلة ، فنا بدا لهم جليا ان له شخصيته المميزة المستقلة ، وطريقته فى التعبير عن عالمه

السنارى وقصر المناسترلى ، يتتبعونها ويقبلون عليها ، ويسعون لاستكناه ما تطويه فى أعماقها من اسرار ، ويستكشفون فى المعانى الكبيرة الفريدة العميقة الخافية التى لا تدركها الطباعة مهما ارتفع مستواها ، صحوه جديدة لفن النحت الموروث فى اصوله العريقة ، وفنا انسانيا يومض فى ظلام الصدور ، يتميز بالأنانة والصبر ، ويبعث فى النفس الثقة ، والسلام والطمأنينة ، فنا اصيلا عريقا اكتسب اصالته ومراقته من صدق العاطفة والهيام الفطرة وحرارة النفس ورهافة الحس وانطلاق الروح ، ومما انتهى اليه الفنان من توافقا نفسيا عجيبا ينتزع منهم كل احساس مكاشفات ومشاهدات فنا يستشعرون فيه



الرمزية للفكر البشرى وما ارتبط به من قديم الزمان بأقدس العقائد وأرفع القيم ، بما فيه من أساطير وطقوس دينية وفنون ، وكثيرا ما كان يعود بنتائج باهرة بمثابة مقتبسات لا تقل قيمة عن الخلق . ولا شك أيضا أن في منحوتاته وبحوثه الفنية ، قسما نوعية هامة في تطور لغته التشكيلية من حيث معالجة المادة والتكوين ودلالاته الأدبية ، وبخاصة عندما يسود فيها النظام البنائي التركيبي بكل ما فيه من اتجاه أسطوري واستغراق في تراث الأقدمين .

ان منحوتاته لا تستمد أهميتها من شخصية الفنان أو موهبته أو قدرته فحسب ، وإنما تستمدها كذلك من تلك الثورات الفنية التي ميزت هذا القرن . وإذا ما تعرضنا بالتدقيق في أصول فنه ، تكشفنا - ثلثو - الأسباب التي وضعت منذ زمن ليس بالقصير في مصاف رواد حركة فن النحت المعاصر في مصر التي تضم فيما تضم عابدة شحاته ، جمال السجيني ، آدم حنين ، محمد هجرس . .

الخاص الناضج ، وموسيقاه السلسلة المناسبة بارتياح .

لم يكن أنور عبد المولى غير ذاك الفنان المبدع، ثمرة مشروع عظيم بداهه حامد سعيد في وزارة المعارف عام ١٩٤٥ هو « الدراسات الفنية الخاصة » الذي احتضنته بعد ذلك وزارة الثقافة منذ عهد ثروت عكاشة ، عام ١٩٥٩ وحولته الى مشروع « التفرغ والبحوث الفنية » ، وهو يهدف فيما يهدف الى تفرغ الفنان الباحث تفرغا كاملا لفنه ، وتخصيص كل وقته وتركيز كل مواهبه وتعبئة كل قواه الخلاقة ، يطلقها دون أن يعوقها عائق ليعمل بصورة دائمة مثمرة . ولا شك أن فنه الذي نفتخر به ، هو ثمرة عمل شاق دعوب مضن ، هو ليس محصول أيام وأسابيع وإنما هو محصول أعوام طوال متصلة ، راح يحرص فيها على تزويد نفسه بالكثير من المعارف في الفن والتاريخ ، ويوسع خبرته الفنية عن طريق الغوص الى أعماق الفنون القديمة ، ويستغرق في صور الطبيعة وتأمل الأشكال

لم يكن أنور عبد المولى غير ذاك الفنان المتفرد الشخصية ، الذى ظل يواصل النفاذ بشجاعة الى أعماق الحجر والجرانيت والرخام والخشب . مفيدا من الدقة والمران الطويل في معرفة ظواهرها يريد أن يستحوذ على كل مكتشفات صنعته الخاصة ، يتمرس بها الى حد الاجادة والاتقان ، ويبلور لحظاتها العليا ، يستخلص ما فيها من انسجام وتناسق وكمال وجمال وتناسب ، وقد يتم عبر الأشكال الحسية لمنحوتات رودان ، موديليانى ، مختار ، اپستان ، مور . . لكيما تؤدي في فنه وظائفها على نحو يثبت الخفقات التى تصطرع - دوما - في أشكاله ، وبخاصة تلك التى تتخذ أوضاعها القصوى وشدها الخاصة تحت ضربات معاولة ومطارقه وازاميله الرقيقة، الحادة ، الشجيرة ، الرخيمة ، العذبة . . تنتظم على نحو خاص ، وتوجه الفكر والخيال والشعور نحو الهيئة الخصبة ، لكى تستخرج منها عمقا خاصا فريدا ، يكمن في ذاته سر قوته . لا نزال نقف عاجزين أمام سرها كأداة يستخدمها في احداث اقرار متواصل ، نحسه عميقا كأنما يأتى من أحيال سحيقة تغفو في دمائنا ، يحرك نمو الكتلة ويبعث فيها الدفاء والطاقة والنغم الداخلى ، وكأنه مرتبط بحاسة عجيبة تلتقط انسجة التكوين ، لها قدرتها على معرفة الاتجاه الذى يجب أن تنمو فيه ، لتعطيه وحدته واكتماله وتفريده ، لتوافق أداء المعنى في تنقله من مقام الى مقام ، يضغط فيها أهواءه ، ويسيطر على عواطفه ويقهر انفعالاته ، لتفقد كل ثقلها الوجدانى ، فتبرز حياتها التشكيلية خالصة نقية وتكاد تكون خالية تماما من كل ثقل ، لتشف عن الذات المعراة ، وفي ذلك مدى ما ينطوى عليه فنه من قدرة على استشعار عالم حى خفى كالاشعور . أننا هنا نكاد نحيا في عالم من الصور الذهنية ، يعلمنا فيه كيف ندرك العالم المرئى حين نمزجه بخبرته الجمالية ونحيله الى حالة حرة فعالة ، تستحيل بين يدي الفنان الى قوة جدلية تقوم على ضرب من الحس التشكيلى . ان السيطرة الوجدانية هنا ، هي الاختيار

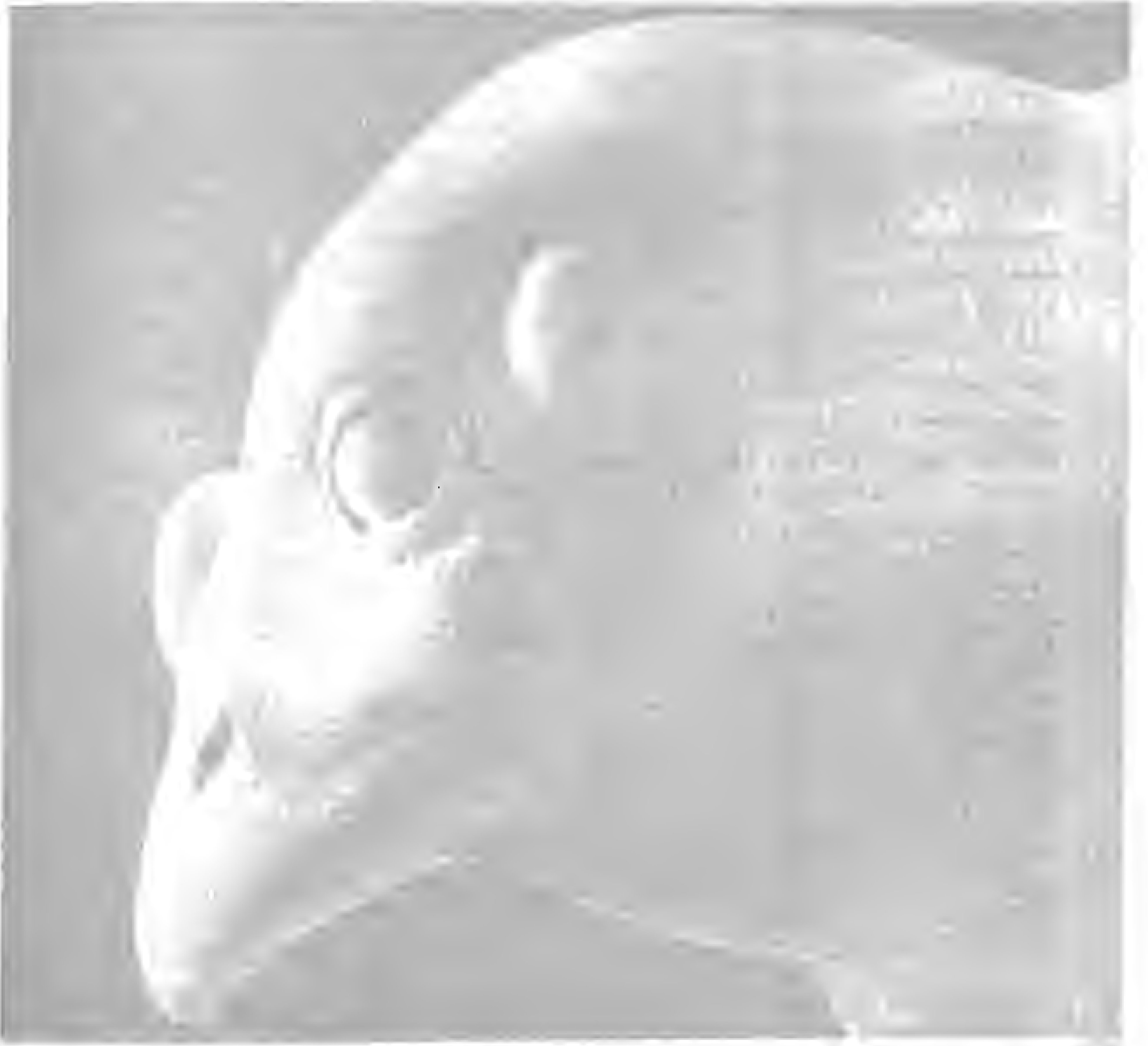
الرشيد لتحديد مصير الكتلة قبل حلولها تشكليا ، هي الارادة الفعلية التى تحقق النصيب الأوفى من هذا المصير التشكيلى الذى يريد - دوما - أن يخرج الى النور ، ويتخذ لنفسه شكلا محددا دائما باقيا . ان الجوهر الأيدولوجى وترابطه في الشروط الفنية الخاصة ترابطا عضويا مرنا ، يأتى من دخيلة الفنان ، عندما يتناول نموذج تناولا فنيا ليمنحه فرص النمو النفسى، ومن عديد الروايات التى ينظر عنها الى معالم بيئته ، يؤكد لنا - دوما - اعتماده على المزج الحيوى المتدفق الملح ، بين الاتزان والوقار ، وبين الفكر والعاطفة ، وبين عناصر التوتر والتألق التشكيلى . . في خلق عالم خاص ، قوامه ايقاعات الكتلة وانسجام ما يجسمه في منحوتاته من تباين وتوازن مساقط الأضواء مع الظلال ، ليكسبه دلالة وجدانية ، وطابعا مميزا في عظمتة وجلاله وسعته وعمقه وروعته . . وما نستظل بظله من نزعة تأملية ، انسية حيوانية كونية ، مقدسة بما فيها من بعض الغموض الأصليل والابهام المتدع . .

* * *

لم يكن أنور عبد المولى غير ذاك الفنان صاحب العاطفة الذكية ، الذى ظل ينهل من معين التاريخ والتراث الذى تركته لنا الحضارات القديمة ، ما شاء له هواه وخیاله وشغفه ، فالفن عنده ظاهرة من ظواهر الحضارة البشرية بكل ما فيها من أسطورة ودين وحكمة وأدب ولغة وعلم . . تزيد من صنعته وثقافته ثراء وعمقا ، وتزيده سيطرة على مشاعره وهيمنة على وجدانه . فالتقاليد - في ظنه - أشبه ما تكون بلهيب متصل ، متباين متجانس ، قد يبدو أحيانا أنه قد خبا ، ولكنه في الواقع يظل كامنا ، والتركيب التشكيلى تناله يد التعديل - دوما - ولكنه لا يتغير في أصوله ، والفن كالثقافة ، عملية بعث واجياء دائمين ، تتأكد فيها الصلة الوثيقة بين الماضى والحاضر . والماضى ليس عبئا للفنان المعاصر الذى يستمد جذوته من هذه التقاليد الموروثة ، وإنما هو - في اعتقاده - مصدر

رائع ذو معين لا ينضب ، اذا لم يعتمد على محض الصورة التقليدية المنسوجة من التراث ، وأحال دلالاته الى ما وراء المراثيات المعاصرة ، الى صور وصيغ من نوع جديد يكشف بها عن بعد جديد، ويريد من احساسنا بعظمة الانسان وحرية ، ويملا منحوتاته بنشاط ابتداعي يعبر عن قدرة الروح على تسجيل نفسها في النبع الديني المتناسق المنتظم المنسجم ، القادر على اعطاء التظهر الحقيقي ، ويعنصر شعري وغناء أسر

وبأنفاس حارة لاهبة - هي نعيمه ونوره وسلواه وهي ايضا شقوته وبلواه - تكاد تهز نفوسنا هذا ، ونحس فيها نوعا من التلقائية ، من الارادة الفطرية ، هي بعض ما يعين الفنان على التوغل في عالمه الروحي ، في تخطيطات كتلته الاولى المرسله على الطبع والمنطلقة على السجية ، في بعثها المتقطع ونموها المرتجف وتقدمها نحو المجال المطلق المؤلف ، الذي يجعل من المعمار النفسي وجها ذبيحا مرتعشا من وجوه عمله



الفنى . . هذا الوجه المثلث ، الجميل ، الذى يطل من النور ، الذى تبدو ملامحه ولا تبدو ، وقد نقشت فى العظام من طمى النيل ، وكأنها تخلو من تدخل الفنان ، هى بعض قدر حزين نستشعره على الأجسام المليحة وهى تهم بالقعود أو بالرحيل تبدى فيها الصحة والرواء ونعومة الحرير . . قد لا يكون الا امتدادا روحيا لوجه تمتد جذوره الى عصور بعض حضارات بلادنا العريقة ، أو الى بعض حضارات فارس والهند أو يروى القديمة ، أو الى بعض أعمال المحدثين من فناني بلغاريا أو إيطاليا . . يكشف لنا عن وحدة عميقة واستمرار حتى باطنى الوجود البشرى ، وكأنما الروح تنتقل من صورة الى صورة فتساير الوجود من زمن الى أزمان ، كما يكشف عن بعض الضرورات الكامنة لقسمات فاصلة واضحة ، تتغلغل فى حنايا نفوسنا وقلوبنا ، وتصبح لدى الفنان إحدى الرؤى العامة فى فنه ، ذات الامتداد الأفقى ، العمودى ، العمقى ، الزمنى ، تسيطر عليها تلك السكينة والهدوء والوداعة والعدوبة ، والانات المستسلمة أيضا ، ولها هنا أسطورتها الخاصة ، حيث الحجر يعبى الفراغ ، وحيث الصمت بين حياته وحياة الآخرين تنقشه المعاناة على كواكب منحوتاته ، وتجعل من فنه تجربة وخبرة كبيرة حية كثيفة معقدة غامضة ، يخلق بها فوق الأحداث والمناسبات والحاجات الطارئة ، باحثا عن النشوة والابتهاج يسلمو بهما فوق الألم ، لكيما تتحسس - ويا للعجب - الانتماء الى مكان بعينه وإلى قوم بعينهم . وهو بهذا التحليق يضج فى أعماقه ثورة إنسانية بأعمق معانى الإنسانية ، ويبعث سعادة غامرة الى نفسه وإلى نفس كل مكروب ، ولا شيء يصل الى القلب مثل الصوت الأول الخفى الذى ينبعث من القلب ، وهو يحمل هيام الروح وظمأ العاطفة ولهفة النفس ، وحينئذ يشرع الفنان فى بلر صفاته المثلى ، عناصر حياته الشخصية ، وجهه ذلك الجنين الذى يفيض بنعمة من البر والأنس والبشر ، وبنعمة من الندم والجزن الرصين والحررة الخفية أيضا . هكذا تتحطم عنده الحواجز القائمة بين الرمز والأسطورة والحياة فتمتزج ، ويتجلى

البناء التركيبى عن أيديولوجية رفيعة ، تتجاوز رفعتها حدود القضايا المرتبطة بالزمان الى آفاق أخرى لا تحد ، وينتقل الفنان من الزخرف والبساطة وصراحة التعبير الى الصيغة التشكيلية العاتية . ان النظرة الشاملة والنفاذ الى الجوهر لهما عند الفنان محصلة التفاعل النسبى بين المعمار الوجدانى والمكانى ، تعكس فيما تعكس خلجات الإنسان والحيوان والطير فى علاقتها الروحية الشديدة التعقيد بالمعمار التشكيلى . . تتحرك فى غير جنوح أو جموح أو تمرد الى سكون ديناميكى ، بأساليب تتراوح بين الرقة والجزالة والرفق والعنف الخفيف ، تتوخى إيقاظ الحس برفق وتزودنا بعمق الحياة وتنوعها ، فى إيقاع يأتى رقيقا بسيطا ناعما فى خفة ورقة ووداعة ، ويستنشد الخصائص النوعية الإنسانية والحيوانية والطيرية ، جنباً الى جنب مع الفروق الدقيقة المميزة لها ، تضيء الواحدة منها الأخرى ، يبعثها الفنان فى منحوتاته ويجدد لها وينفخ فيها من روحه ويعيدها - دوماً - خلقاً جديداً لتمضى تطبعها بطابعها الجديدة ، فتكتمل لها سماتها المميزة ، وتستقر تقاليداً ومقوماتها التى تكتسب معها صورتها الأخيرة وشكلها النهائى ، ونستشعر نحن عملية معقدة غامضة ، هى الحياة نفسها بما فيها من خفقات مستمرة بين الغبطة والأسى ، بين الأمل والخوف ، بين النشوة واليأس .

لم يكن أنور عبد المولى غير ذاك الفنان صاحب الذهن الخصب والخيال الواسع ، الذى كان يفاجئنا - دوماً - بعالم متكامل ينفث على مصراعيه ، يفرض فيه الإيقاع المقسم الموزع ، ويتخذ فيه من تحولات المادة البطيئة الى ناتج مكتمل واضح المعالم ، شواهد لانضباط وساقلة التكنيكية ، يصطنع فيه الرمز الذى يعبر عن الإنسان ومشاعره وأهوائه وانفعالاته وآماله وأفكاره ومعتقداته ، لا يختل ولا يتزعزع رغم مناهضة المناهضين ، لئن اعتمد فيه أحيانا على دقة التفاصيل فى بناء الكتلة وإنشاء الزوايا المنحنية أو المثنية والتقاء الخطوط الصاعدة أو الهابطة تنشأ عن الحاجة التشكيلية الى صياغة

إيقاعات أصغر وأدق ، فلكى يهوى لنفسه واحدا من السبل العديدة المؤدية الى تكوين نظرة موضوعية الى الأشياء والى الحياة ، دون أن يبتغى التوصل الى ضرب من التبسيط ، بل ليتضمن نسقا لا زمانيا من التركيز والتكثيف ، يصبح شيئا فشيئا أكثر الحاحا ، ويهبط قدرا لا يبارى من اليقظة والانتباه ، تهب التكوين لغة ليتحقق ببدايته ، بتوهجه ، يشتقه في عملية التجسيم والتحقيق المرئى المستمر ، من عضوية الحياة وحيوتها ، ومن قلق العصر وتعقده وانقسامه وثورته ، فهو بهذا التشخيص الفكرى ، وخلق التفاصيل حوله ، يعمد الى جو تتسرب فيه الينا أحياءه ، وتقرب من الحوار الداخلى ، من المعاناة والقلق ، من عصف الريح فى أعماقه ، ويبقى الأطار الزمنى صفة بارزة فى فنه وهو سبب رئيسى يشترك فى أضواء الحرارة وأحداث هزة وأثارة فى النفس ينموان شيئا فشيئا . . يفاجئنا - دوما - ببعض الشواهد الفلدة فى تجسيد ما احتجزه قلبه من مرارة وأحزان ، وما تعاقب عليه من رياضات ومجاهدات ، يحاول أن يتلمس فيها ما يعينه على الصبر ويسليه فى البلوى ، هى أيضا بعض قلقه ومعاناته وعذاباته واستغاثاته المكبوتة المكومة وكل لواجم نفسه من حب وأمل وكبرياء وهمة وشجاعة وطموح وشرف وكرامة وفتوة وفخر وبأس وبطولة وتشبث بالحياة . . يشدو بها ويحيلها جميعا الى نوع من التساؤل الرقيق الشعور ، والبحث المرهف الحس فى ارتداد آفاق النفس وكشف مجاهيلها ، فالفن عنده هو ذات نفسه ، وهو ترنيمة حزنه ، وهو بعد ذلك طاقة يتفق على نسجها الفكر والخيال والمادة والأداة معا . . أيضا لموجيات الوجدان وتفسيرا لمعطيات الحس ، يتم ادراكنا لها مع حركات الجسم فى بغض جوانبها ، وتصيح عند الفنان وسيلته فى خلق النموذج المشترك الذى يستعين به فى تخليد أعماق لحظات تجربته وأكثرها خصبا ونماء ، ذاك النموذج الأصيل لعلاقات الكائن الحى ببيئته ، الراقد فى أعماق أعماق اللاشعور ، ذاك الموئل الذى يلجأ اليه الفنان عن طريق المشاركة الحياتية ، ملتصقا لديه السلم

والعزاء كلما أقرب من فجوة فى الحجر ، يمد معوله ليزحزح التراب ، ليشتق منها إيقاعها المصرى ، وليعطى الحجر كونه وضوءه الخاص . هنا ، تكون كل تفاصيل النموذج مع بيئتها ، مع مجال حركتها ، كلا شاملا ديناميكيا ، تتوازن فيه القوى التشكيلية ، وتتكيف وتتوافق ، دون أن ينخفض التوتر الكامن فى الكتلة العامة ، فى هيئتها الأولى الأبدية الساكنة . اننا نرى أيضا هذا التوازن والتكيف والتوافق يطابق بصدق كل نشاط تمتد جذوره الى أعماق أعماق الحياة والوجود . وفى ذلك كانت دراساته الواسعة وتجارب وخبراته الخاصة الحميمة التى أثرت حياته وزادتها عمقا ، تتضمن - من أجل التوصل الى تفتح ذاتية الفنان - رفضا طبيعيا للثروة التقليدية التى تعد الفن استمرارا تاريخيا جامدا ملزما . فبين التكرار الآلى لدوافع ذهب أوانها ، وبين الخضوع خضوعا أعمى لمحاكاة الواقع أو نسخ مظاهر تقاليد فنية بادت . . يسعى الفنان جاهدا فى سبيل ممارسة قدرته الإبداعية الخاصة ، ملتصقا وفيما حوله وفيما ينكشف له فيه من بهجة وأسى ، بعض ما يشيع طابعه الروحى الخاص ، فى نسق علاقات الحياة وأوضاعها ، دون أن يتقاضى عن وسائله التكنيكية الخاصة ، كمراحل ضرورية داخلية فى صميم عملية الخلق الفنى نفسها . اننا نرى هذا الرفض - دوما - فى حرصه أبلغ الحرص على تمثيل بيئته وتمثلها فى صورة مركزة مكثفة ، يصطنع منها رمزيتها وفلسفته الخاصة فى الخضم الإنسانى ، فى نزوعه الى ما هو أكثر التصاقا بغموضه ، بمعاناته ، باستشهاده ، فالفن هنا - فى تكامله - يتمثل أصلا فى خلق مجموعة منتقاة من النماذج الأصلية ذات الوحدات المتناسكة ، فى إدراك الوحدة والقدرة على عالم التشعبات وحمل الإيقاع ، فى القدرة على رد الجزئيات المتفرقة الى نمط كلى واحد ، يعتصم بالرموز والتلاميخ ، ليستطيع خلق الصورة الأخيرة المتسقة المتكاملة ، الحاملة لطابعها الخاص وشخصيتها التشكيلية ، فى تماسك روحى وثيق . . هذا الرفض لمجرى المنهجية الأكاديمية الحتمية الغمياء - ولسنا

ندري كم ضيع فيها من سنوات - كان أيضا ثورته الأولى التي سارت بفنه كما تسير مراكب الشراع الطليقة العريقة ، الممتلئة بالريح والضوء ، ترتطم بموج نيلنا ارتطاما رقيقا خافتا ، وتتهادى كفراشات تطير وتتهافت على النور قبيل المغيب ، ولا تزال تحوم حوله حتى تذوب مع قرص الشمس الأرجواني وهو يودعنا ، دون أن نفتقد الهدف الذي يتصاعد من دخيلتنا ، وينمو في ذهننا ، ويلامس قلوبنا ، ويحتضن قرانا في رفق تحت ظلال الصمت ، تمضي وتنساب وكأنما هي تتحدى أو تنتظر حلول الليل الملون بالأضواء المتكسرة . ان **العنصر الشعري** لتوفر تماما **قدر العنصر الايديولوجي قدر العنصر القنوي قدر العنصر الميتافيزيقي قدر العنصر التشكيلي والفنان معها جميعا صديق رفيق متأمل - تتداخل وتتشابك ليتحقق من خلالها سائر ظواهر الحياة** ، ملتزمة بهندسة عمودية ، يطوع منحنياتها كيفما تريد مكنونات نفسه من بؤس وكفاح وشجن وحيرة واضطراب وضيق وسخط وحزن ممض - هنا أيضا ، تأليف بين السكينة والحركة ، بين وجد اليقظة وحلم النوم - ليعطيها صمتها الخاص في شتى المعاني والأفانين وكوامن الضمني ، ويشبعها رائحة سمائنا وهوائنا وغيطاننا وتلالنا وهضابنا ، وفلاحينا الأشداء وهم يفلحون أرضنا ويعملون في فصول الزرع والضم .. انه ليقطع الظل من محاجر الدجى ليرتل الضوء على ساكني أكواخنا وهم يتقلبون - وقد أضلناهم التعب والجوع - مع لحن الصفارة النائح أو لحن الأرغول الشاكي من نوازل الدهر ، مع حديث الصبر ، وهو الدواء الوحيد الذي كنا نتداوى به على مدى السنين ، مع شعاع من نور يمضي بين ظلال مخاوفنا ، تميل به أشواقنا وتصحو به أعماقنا ، يرسل به أنغامه وراء الأغنام والماشية السائرة ، وعلى جسور الترع وبين الحقول والحارات والساحات والمقاهي .. ولسنا ندري ، أهي مرارة الاحساس بشقوة الحياة ، أم هي صيحة احتجاج يرسلها على من حوله .

لم يكن أنور عبد المولى غير ذاك الفنان الذي سجل في الصخر سيرته الذاتية الروحية ،

وغموضها غموض ما في الحياة من أسرار ، كم كنا نود أن يمهله القدر لنشهد ثورته الثانية . فاذا كان لقاء الفكر والعاطفة والمادة والتراث ، قد أدى في ثورته الأولى لهذه الشواهد الفسدة التي شهدنا آثارها .. فالى أية شواهد كنا نصل اليها - في ثورته الثانية - عندما يتحرر فيها من سلاسل الماضي والحاضر ، عندما تلتهم نيرانا داخلية كل ماضيه وحاضره ، فيبدو وكأنه بدون ماض وحاضر ، ويعاني مشاكل التعبير عما لا يمكن التعبير عنه .. ويفتح عيوننا على ما يدور على الانسان وأفراحه ومآسيه وأشواقه وأحلامه من فتنة وسقم ، ويلوذ بالحجر ويفنى تموجاته ، وتصبح موضوعا فنيا شعريا أصيلا عندما ينفث الفنان فيها بعض ما يحتجزه قلبه ، بعض ما يحبه ويفنيه ، ولكنه في الحقيقة لا يفنى الا صمت نفسه وأعماق رؤاه .. عندئذ يكتشف الفنان حقيقة ذاته ، ويدرك أن الفن كالشعر والفلسفة ، ان هو الا البحث عن معرفة الذات .. الى أية شواهد كانت تبدو تلك اللحظات اللزامانية الأبدية ، حيث يمتزج الظاهر بالباطن ، الخارج بالداخل المرئي بالامرئي ، النهائي باللانهائي ، نهاية الشيء ببداية الاشياء .. حيث تتحول المقاييس جميعا الى طاقة لا تخضع للقياس والتحليل والمقارنة ، عندما تتسلط فيها أضواء الوعي على الامكانيات العديدة الراقدة في قلب الحياة ، تستجمع تلك المعاني الشاردة في متاهات الوجود وتفجر بعض جوانبه الخفية ، فيرينا الفنان من الأشياء ما لا عهد لنا به ، وكأننا نراه لأول مرة ، شبحا ، مفتوحا أبدا ، في هذا الفراغ اللامحدود ، ليس بقبس عابر ، ليس بومضة سريعة خاطفة ، بل هو قد أصبح بفضل الحلم - العمل الفني نفسه - نورا ثابت الخصائص اقبالا للاستمرار والبقاء .. سرعان ما يبدو ضربا من الوبه ، ذلك لأن الأشياء من الظواهر ما لا حصر له ، فضلا عن أن ظواهر العالم في تغير مستمر وهي - دوما - زائلة فانية ، قد يكون من العبث أن نحاول تحديدها ببعض صيغ تشكيلية ، عقلية ، عامة ، مبسطة ، ثابتة .. الى أية شواهد كانت تبدو عندما يصل الفنان الى صميم البقعة المعتمدة

التي يتلاشى فيها الواقع العيني ، ونحس حينئذ بالشروط القصوى للرؤية . هنا ، تمحى تفاصيل المكان والزمان وينشأ الحنين المقلق نحو المجهول ، ونكتشف وجودنا الحقيقي كأننا على مبعده من شتى مواضع التاريخ والمجتمع ، كأننا في أعماق أعماق ذواتنا الباطنة ، يجعل من أصواتها وتداءاتها وانطباعاتها ولمحاتها وصورها ومواقفها المثيرة ، تنوعا لفنه يضمنه بعناية فائقة تصميمه العام ، ليساير تقاليد الجمال الميتافيزيقى ، ويشيع فيه بالوصف الايمائى والرمزية الروحانية ، مهمة أبدية ، تظل عبثا على الكتلة المنحوتة الى أن تستطيع ايجاد التفاهم بين الانسان وبين ذاته المحتومة . . تلك المهمة التي يعجز العلم عن ادراكها بوسائله ، لأنها تنبع من ادراك الفنان بوجود علاقة عامة تكمن تحت الظواهر وتنتظمها جميعا . ان علاقة الأشياء التي لا علاقة منطقية بينها ، هي عند الفنان سر التجانس في الأشياء غير المتجانسة ، هي علاقة التجانس الكونى ، تتكشف شيئا فشيئا ، بمعونة الصور والرموز والاستعارات والرؤى جميعا ، في تراوجها الحدسى .

لم يكن أنور عبد المولى غير ذاك الفنان الصالح البار ، صاحب القدوة الروحية ، الذى كان يترك دأره فى أمبابه كل صباح ، مودعا امرأته وعباله ، يمضى فى طريقه ، بين الأزقة وزحام الوجوه المصبوغة بلون التراب ورائحة البول ، طريقه المخفوف بالملابس المفجعة ، الذى يفتش الضياع والغربة والملل والركود والرتابة ، الممزوج بالحق والتمرد والتحدى ، وبماض ذليل مطوى على صفحات من الدل ، طريقه المرتبط بتفاهة الحياة وقاذوراتها ارتباطا خطرا بالطعام والشراب والأثوة والرجولة ، طريقه الذى يطوح بالذات ، ولا يترك مجالا للاختلاء بها الا عن طريق العمل

الفنى ، طريق جامد هامد ميت يغمره الوجوم وكآبة الأشياء الجريحة ، طريق ترسب فى أعماق أعماقه كل حزن السنين ، يمضى الى محراب فنه وهواه ، الى البيت الإسلامى العتيق الجميل الذى خرجت منه موسوعة ((وصف مصر)) ، الى بيت السنارى بالسيدة ، وهو اليوم مركز البحوث الفنية ومعرض دائم للفنون التقليدية ، لامتدادها وتطويراتها ، يقوده حامد سعيد ومعه خميس شحانه واحسان خليل وكان معهم أنور عبد المولى ، يمضى الى البيت الذى شهد أيامه الشقية - ومع كل فيضان كانت تتحول أرضه الى بركة عطنة ملوثة دامية مظلمة ، وكأنها تستحبه الى النزول الى أعماق أحلك ظلاما - قانعا راضيا صامدا ، غير عابئ بالمشاكل والصدمات التى تواجهه ، يطالعنا - دوما - باحثا عن الطريق . . الطريق . . يذيب نفسه فى أحجاره الصم حشرات ودموعا ، ويفزع الى صخوره البكم ليبتها آلامه وأحزانه ، يجسد فيها ما يلح على نفسه من أشواق وحنين ، وما يضطرب فى جوانحه من أسى ووجد وأسف ، ويحملها موج النيل ونسيمه وظلال نخيله الطويلة ، يستقطب فيها مشاعره ويكشفها فى ذاته حتى تبدو ذاته ينبوع الذى تصدر عنه ذاته . . فتصبح بلهمة شفافة بعد أن كانت أشبه ما يكون بقوة مظلمة معتمة هيهات أن ننفذ الى أعماقها . وتمر الأيام ويكاد لا يدرى بها ، ويكاد فى محنته كعاشق فريد شريف النفس - لا يدرى من أمر نفسه شيئا ، ويشتاق فنا يكتم فيه - دوما - تعاسته وحيرته وعشقه وأساؤه ، يسكن فيه ليتحرك أبدا ، من أجل مغطيات أكثر عمقا وامتدادا وشمولا ، يصبر بها - دوما - على أولئك الذين لا يرون ولا يسمعون ولا يجيبون ، على عالمنا الذى تركه يفتات آلامه ، يحصد فيه المرض وسواد الليالى وغبار الأيام ومكاره

الحياة ، ويود رحيلًا لا ينتهى يجتر فيه مشاعر خبيثة عميقة لا تنتهى ، لتحملنا - دوما - فى راحة هادئة صامتة ظامئة ، الى عالم تعلق فيه نفوسنا ، لكنه أجمل واكمل وأصدق ، نتقرب فيه الى السر ، ودليلنا فيه القلب والروح . والرمز هنا ، قريب المنال لمن يستجلى عالم الفنان ورؤاه ، اذا هو تتبع خيط البناء التركيبى الذى يربط منحوتته الواحدة ثم مجموع منحوتاته كلها ، وهو الذى يمنح الفنان القدرة على تعاطفنا معه تعاطفا حميما ، وفيه أيضا قوته فى الجذب الذى هو جماع أدواته التى يحقق بها الفنان قمة القيم ، دون أن يستخدم تقليدا تقريريا واحدا ، ونعنى بها الحرية .. حرته فيما ينبغى للفنان أن يتوفر على موضوع دون سواه ، حرته فيما يستمد الفنان فكره ومعانيه وصوره التى يتركب منها بنيان فنه ، حرته فيما يعمد اليه من تعيين منطق نشاطه الفنى ، حرته بين عالم المراتب المائل بين يديه ، حرته فى سبيل الصيرورة المتكاملة التى تفصح عن القوى الخلاقة واستشفاف عالم الغيب وما يخبئه من سر كامن ، فى الاختيار والتكوين وفى الانفصال عن الرواسب الحضارية الموروثة ، حرته التى لا تكتمل حقا الا لحظة يمتزج الفن بالقلق ويزاوجه ليكتشف بؤرته الضوئية الحقيقية .

لم يكن أنور عبد المولى غير ذلك الفنان الطاهر العفيف الحر ، الجرىء فى صمته ، صاحب المثل العليا والبصير الواعية ، قال لى وهو فى اغفائه الطويلة التى استمرت أياما .. لقد أثرت الصمت .. اليوم أعثرل عالمكم .. أحقا كل شيء قابل للانتهاء .. لم الدمع وعلام الجزع يا أصحاب .. هنيئا لكم عمقكم وفقركم وتفاهاتكم وضالاتكم وثرثرتكم وخزبلاتكم وسفاهاتكم

وترهاتكم وسخافاتكم ومليماتكم أيضا .. والسلام عليكم ..

لم يكن أنور عبد المولى غير ذلك الفنان النبيل الوفى الكريم ، الذى فطن فيما فطن الى ما يجرى بين دهاء المكاتب وخبت الدواوين ودهاليز اللجان ورياء المناصب .. من تطفل وتملق وعبت وشح وتقدير وتعسف وتلاعب وزيف وجهل وعجز وادعاء وأهواء ونفاق وفساد وعناد وخداع واستئثار واستبداد ومساومة واضطهاد ومكابرة ومخاتلة وأباطيل ومغالطة ولا مبالاة وانتهازية .. وهو - الفنان - يشقى دوما بعطائه المقدس .

لم يكن أنور عبد المولى غير ذلك الفنان المفضل الطيب السعيد الشقى ، الذى كان ينطلق -دوما- دون أن يشكو من جور الزمن وعنت الأيام وجحود الناس ، عاش فى الدنيا سعيدا شقيا ، مستوى عنده الأفراح والأحزان ، ويكرس حياته لفنه ، ولا يملك لفنه مكانا صالحا أو أداة كافية ، ولا يملك لدائه علاجا ناجعا أو أداء كاملا .. لا يملك غير معوله ومطرقته وأزميله ، لا يملك غير فكره وقريحته وثقافته وجهده وموهبته ونوره .. التى وهبها لنا جميعا ولم يبخل بها علينا لحظة ، عاش كالنبت الغريب المستوحش وسط صحراء مجدبة قاحلة ، يحيل حياتنا الفة ودقنا وراحة وامتدادا وارتواء وخصبا ونماء وخيرا وإبتساما واطمئنانا ..

وبعد ، فلا ستار حزين يسدل على المأساة الخالدة المحتومة المقدورة التى لا مفر منها .. وطابت أيامك الحلوة الحالكة المجللة بنور كثير لا ينتهى .. يا أنور .. يا عبد المولى ..

فؤاد كامل



بيگاسو ۸۰





منذ بدأ الإنسان الأول أولى محاولاته على الأرض .. على الأشجار .. على الحجر .. منذ بدأ يعبر بالخط واللون عما يختلج في نفسه ويعتمل في خاطره ممتزجا بالتجربة الاجتماعية ، لم يحظ فنان سواء في حياته أو بعد موته .. بمثل التقدير الذي حظي به بيكاسو وما أروع أن يعيش الفنان بيننا وهو يرى تمجيده لأعماله .. في الصحف .. في الكتب .. في المعارض .. وخاصة هذا المعرض الأخير الذي أقيم بباريس بمناسبة عيد ميلاد بابلو بيكاسو الخامس والثمانين .. هذا المعرض الشامل الذي يضم حوالي ألف عمل لبيكاسو .. منها ٣٠٠ لوحة بالألوان الزيتية ، يفاجأ الجمهور برؤية مائة لوحة منها تعرض لأول مرة، كان بيكاسو يصبر على الاحتفاظ بها في منزله .. وبلغ عدد اللوحات بالألوان المائية والباستيل والرسم حوالي ٢٠٥ لوحات .. ومعظمها مقتنيات خاصة لبيكاسو لم يرها أحد من قبل حتى أقرب أصدقائه إليه .

وبالمعرض أيضا ٢٠٠ تمثال منها ١٩٠ تمثالا يحتفظ بها بيكاسو .. ومنها أيضا ٢٥ تمثالا أنتجها بيكاسو منذ بلغ الثمانين حتى الآن أي منذ خمس سنوات .. كما يضم المعرض أعماله في السيراميك .. ويبلغ عددها ١١٥ قطعة .. وهي من مجموعته الخاصة .. ويصل عدد الأعمال المعروضة من الحفر على المعدن والخشب والحجر حوالي ٢٠٠ قطعة .

ولقد بذل منظم المعرض جون ليهارييه مجهودا كبيرا في جمع تلك اللوحات من أمريكا .. والاتحاد السوفيتي .. ولندن .. ونيويورك .. ثم من

بيكاسو نفسه التي صادف في اقناعه صعوبة كبيرة .. إذ كان يصبر على الاحتفاظ بتلك الأعمال لأسباب خاصة منها ما يعد حلولا لبعض المشاكل الجمالية التي تعترضه .. ومنها ما يمثل ارتباطات عاطفية خاصة ببعض الأشخاص .. أو بعض الأشياء .. والواقع أن بعض الأعمال التي كان بيكاسو يصبر على عدم عرضها تعد يوميات عن النظريات الجمالية .. والعلاقات الشخصية تبدأ منذ أمسك بيكاسو بالقلم الرصاص وهو في الثانية عشرة من عمره وراح يرسم باتقان أكاديمي شخصيات ومنظر أسبانية يرقعها بامضاء بابلو روين قبل أن يأخذ اسم عائلة والدته (بيكاسو) إلى آخر لوحاته التي رسمها في عام ١٩٦٦ .

والواقع أننا إذا تفهمنا الأعمال المعروضة بهدوء وعمق رأينا أنها تلخيص جاد للفن الحديث ..

امرأة تجلس على كرسي ١٩١٣



ولا يكاد يوجد فنان في العالم غير من طبيعة الفن تغييرا جذريا مثلما فعل بابلو بيكاسو .. انه يشبه في كثير من الوجوه جيوتو ١٢٧٦ - ١٣٣٧ ، وميكل انجلو ١٤٧٥ - ١٥٦٤ ، وبرنيني ١٥٩٨ - ١٦٨٠ .. من حيث انهم جميعا قد بدأوا بالتجديد .. والثورة .. وقد كان بيكاسو بحق رائدا لعدة مذاهب جديدة في الفن .

وبيكاسو غزير في إنتاجه إذ يصل مجده ما أنتج في التصوير والنحت والحفر إلى الآن حوالي ٢٠ ألف عمل .. ان خياله الإبداعي الغصب .. ومهارته الفائقة .. وحاسته الجمالية تحول كل شيء تخطه يده إلى عمل فني بديع ورائع .

ففي سن مبكرة للغاية ظهر ميل بيكاسو الواضح إلى الرسم .. وقد يعود ذلك إلى أن والده كان مدرسا للرسم .. وفي عام ١٩٠٠ أي وهو في التاسعة عشرة من عمره ، زار باريس لأول مرة ومكث بها شهرين .. ومن رسمومه في تلك الفترة « مهرجان ورفيقه » .. وتعتبر تمهيدا للمرحلة الزرقاء التي تلت تلك الفترة مباشرة، والتي تبدأ منذ عام ١٩٠١ إلى نهاية عام ١٩٠٤ على وجه التقريب .

وفي عام ١٩٠١ عاد بيكاسو إلى باريس مرة أخرى .. ومكث بها حتى عام ١٩٠٢ .. وفي خلال هذا العام عرض بيكاسو ٧٥ لوحة من أعماله حتى وصفته الصحف هناك بأنه « رسام » .. لما يبلغ العشرين بعد .. ويرسم في اليوم ثلاث لوحات ..

وفي نفس العام رسم بيكاسو عدة لوحات مستخدما اللون الأزرق بدرجاته



فتيات آفينون ١٩٠٧

الغامض الشاحب الحزين ..
والأشخاص المرضى البائسين .. كما
تبدأ هذه المرحلة - كما سبق أن
قلنا - عام ١٩٠١ حينما كان بيكاسو
لا يزال فتى مغمورا لم يثبت أقدامه
بعد في عالم الفن .. كانت المناظر
التي يراها في طريقه إلى بيته القديم
في الحي القديم تحزنه وتثيرة ..
وسرعان ما ظهر في لوحاته : الشحاذون
والبؤساء والمنبوذون .. مغلفين بهذا
الأزرق الشاحب الغامض الحزين *

والى جوار هؤلاء البؤساء والمساكين
كان هناك شيء بائس هو الآخر يقلقه
ويحزنه .. انه العمى .. كان بيكاسو
يدرك دائما ماذا يعنى أن يفقد الانسان
بصره .. وكان هذا الشعور يطارده
باستمرار .. على الرغم مما كان يتمتع
به من قوة الابصار .. وفي ذلك

وكان يستوحى صورته هو في رسوماته
كما في « عارية مع بيكاسو » ويرسم
أصدقائه كما في لوحة « .. جرمين
بيشو » زوجة الفنان رومان بيشو
ثم موضوعات أخرى عامة في لوحات
« طفل وحمامة » .. « الحجارة
الزرقاء » .. « امرأة جالسة »
.. وكلها انطباعات استوحاها من
وطنه الأصلي .. أسبانيا *

لكنه لم يستطع أن يمكث طويلا
في باريس .. فالوحدة .. والبرد ..
والجوع .. كلها أشياء كانت تجثم
فوق صدره .. فعاد إلى برشلونة ..
حيث كان يعمل كثيرا .. ولكنه العمل
المشوب بالحزن والاكتئاب .. وفي
هذه الفترة رسم بيكاسو « سيدتين
تقفان على بار » .. « امرأة تكوى » ..
« عارية من الظهر » .. « فقراء على
الشاطئ » .. « العناق » ..
« الحياة » *

وفي عام ١٩٠٤ عاد بيكاسو إلى
باريس .. ليبعث فيها .. وهناك في
هذه المرحلة رسم لوحته الشهيرتين
« امرأة مع غراب » .. « الشقيقتان » *

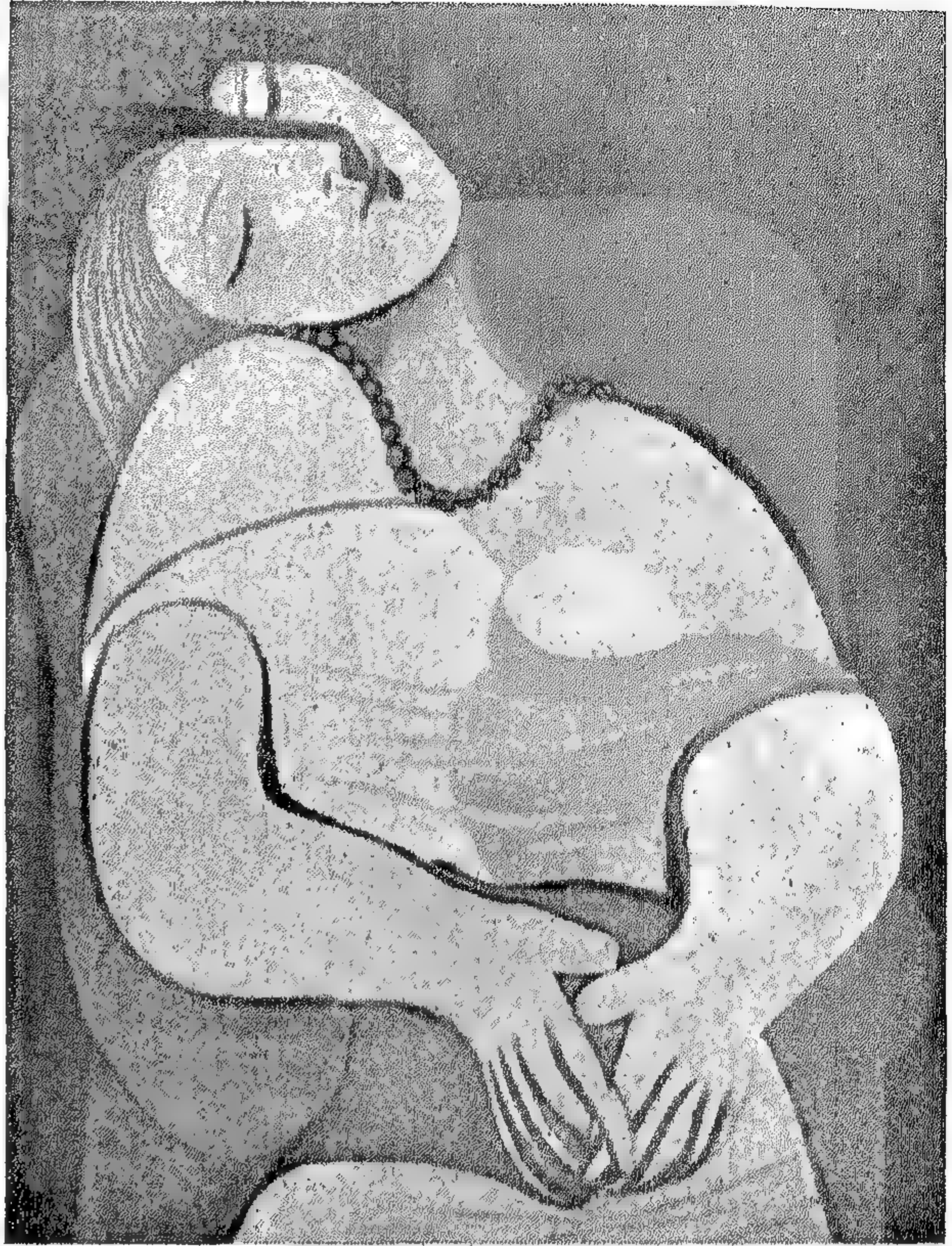
وهنا تنتهى مرحلته الزرقاء .. حيث
تبدأ ألوان أخرى تتمازج .. وتتجاوز
مع الأزرق .. ولكن يجدر بنا قبل
الانتقال إلى المرحلة الأخرى أن نلم
بجوانب تلك المرحلة ذات اللون



فاذا تركنا المضمون لنبحث في
الأسلوب .. وجدنا أن بيكاسو الشاب
متأثر في هذه المرحلة بكل من
الجرينكو .. وتولوز لوتريك ..
وجوجان ..

على أن معاني الحزن والتشاؤم
والقتامة لا تمثل فقط في حضور
اللون الأزرق الذي تفجر في لوحاته
بكل طاقاته وخباياه .. ولكنها تمثل
أيضا في الصفة الدرامية التي أضفاها
على شخصه .. في الأطراف الطويلة
الهزيلة الهشة .. في الوجوه الشاحبة
الكسيرة المجددة .. في الأجسام ذات
الوضع البائس والخالية من أية حياة ..
وأحيانا ما يصاحب تلك الأجسام
الهزيلة أطفال صغار ضسماف ..
الفرس من وجودهم أحداث هذا التناقض
المثير الذي يبدو ضعيفا باهتا بسبب
هذا الأزرق الرهيب الذي يغلف كل
جزء من أجزاء اللوحة .

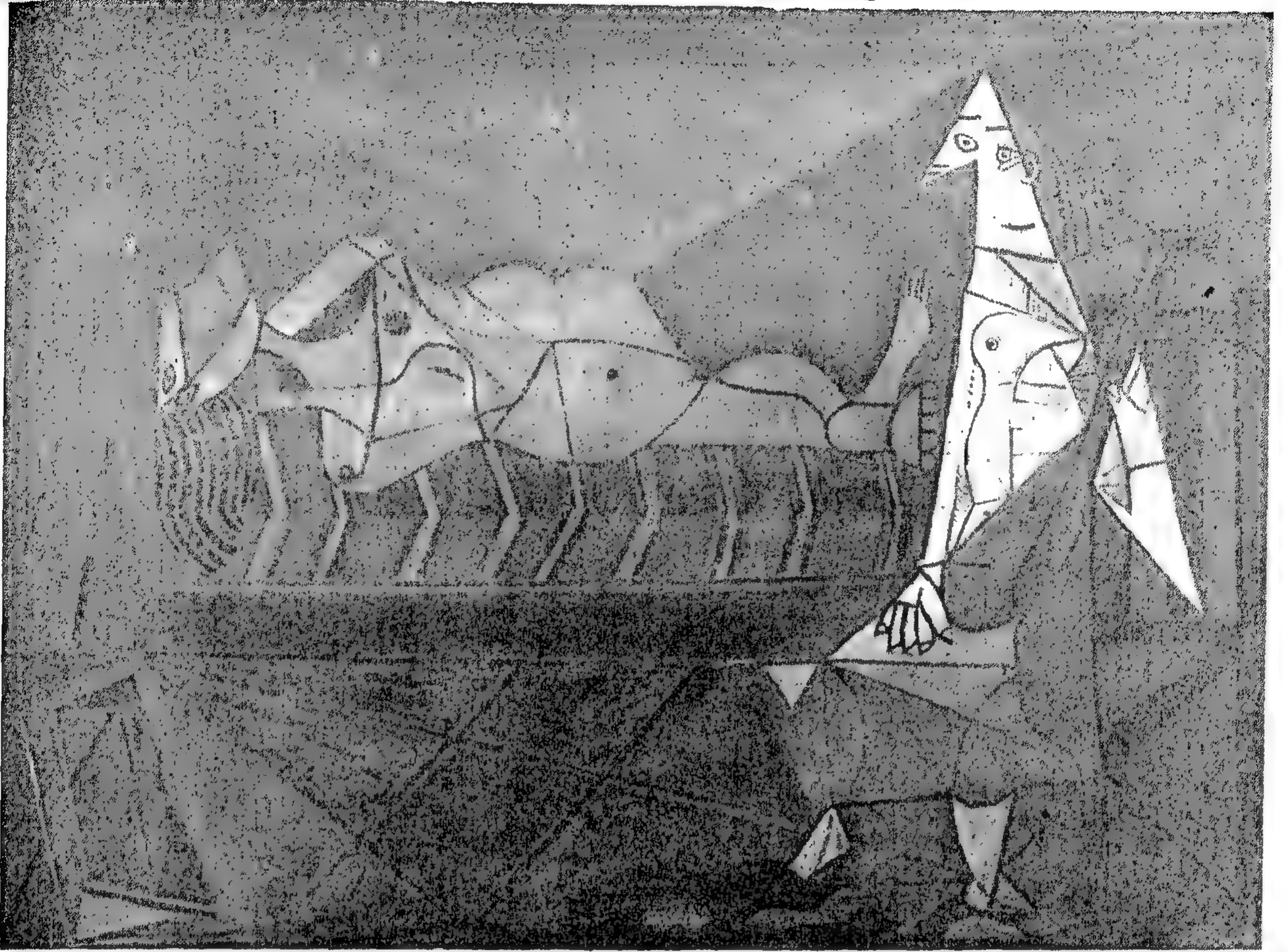
حقا .. لقد عاد بيكاسو الى باريس
.. وتغير الجو المحيط به ..
واستمتع بالصدقات الجديدة ..
وخفق قلبه بأول حب هام في حياته ..
كل هذا بدأ ينعكس على لوحاته ..
بالرغم من حالته المالية المضطربة ..
ولكن كيف تخلص بيكاسو بسرعة من
قتامة الأزرق .. ليحل محله
- بالتدريج - ألوانا وردية بهيجة ..
وأشخاصا حالمين .. حتى الأم التي
رسمها بائسة تماما في المرحلة
الزرقاء .. عاد فرسمها مع طفلها في
لوحة « الأم والطفل » وهي تدلك بكل
عذوبة وحنان .. ولاشك أن لأصدقائه
ماكس جاكوب وأبولينير .. وحياته
السعيدة في مونمارتر أثرا فعلا في
رسومه .. وهنا كان بيكاسو يقضي
الساعات الطوال في زيارة المتاحف ..
حيث تأثر بالفن في العصور السابقة ..
والى جانب تأثره بالفن الاغريقي
والاfrديسكي .. تأثر أيضا بالفن
المصري القديم .. وهي حقيقة أشار إليها
هنري روسو حينما قال ((بيكاسو ..
أنت وأنا أعظم رسامين في عصرنا
هنا .. أنت بأسلوبك المصري



الحلم ١٩٣٢

الوقت قال بيكاسو يوضح الطريقة
التي يرسم بها .. وصوته مليء بنبرات
اشجن .. « انني لا ارسم ما اراه ..
انني ارسم ما أفكر فيه » .. وفي
عام ١٩٣٥ يعلن « الفن ليس تطبيق
النماذج والمقاييس المتعارف عليها ..
ان الفن هو ما تدركه الغريزة والدهن
خارج حدود أي قوانين للجمال ..
فمنما يحب رجل فتاة .. لن يعبا
بمقاييس وابعاد جسدها .. هو يحبها
لأنه يحبها ويرغب فيها والأمر ينطبق
تماما على الفنان » ..

والواقع أن بيكاسو في مرحلته
الزرقاء كان يعبر عن شغفه
بالانسانية في شتى صورها .. انه
يثبت لنا انه باختياره لتلك الموضوعات
انما يقتفى أثر أسلافه من الفنانين
الأسبان .. فتصوير الانسانية في
أشد حالاتها الخطا والاراءة للاسفاق
كان هو جوهر التصوير الأسباني ..



عادية وعازفة موسيقية ١٩٤٢

أو الاغتراب ذو الطبيعة الأقل تراجيدية
من الشحاذين والبؤساء الذين شغلوا
فكر بيكاسو في المرحلة الزرقاء ..
ولذلك فالألوان الفاتية هنا هي
الوردية .. أحيانا مختلطة بدرجات
الأزرق الأثيرية .

وفجأة نجد ثورة أخرى .. حين
تطالعتنا فتيات أفينون ١٩٠٧ بملامحهن
الأفريقية .. والقسوة والخشونة في
حركاتهن .. وحقا لم تثر لوحة في
الماضي من الجدل .. مثل ما أثارت
لوحة فتيات أفينون .. لقد ذهل كل
من ماتيس وبراك وأبوللينير وهم يرون
الأسلوب الجديد .. ان فتيات أفينون
تشير الى بداية عصر جديد في الفن ..
ويمكننا أن ننظر الى تلك اللوحة على
أنها المعركة الجديدة التي يشنها
بيكاسو لافتتاح الطريق الى الفن
الحديث . فهي تقدم فكرة جديدة في

القديم .. وأنا بأسلوبى الحديث ..
عموما كانت لوحات بيكاسو تتميز في
هذه الفترة بخلفية الصور الخالية
تقريبا من التفاصيل المربكة لأن الفنان
كان يلقي بكل ثقله على الشخص
الموضوع مبرزاً كل تحديد في أمامية
الصورة .

وفي الفترة التي عاشها بيكاسو في
مونتمارتر عقد صداقات مع اللاعبين
المتجولين - ومع لاعبي السرك .. وبدأ
حضورهم يغزو اللوحات والاستكتشات
الهامة التي سبقت لمرحلة التكعيبية
مباشرة . واللاعبون المتجولون كما
نعرف .. وان كانوا متجولين حقا ..
الا أنهم متماسكون يحبون حياة
الاستقرار العائلي ويستخدمون
الحيوانات في عروضهم . واذا نظرنا
اليهم على أنهم منبوذون من مجتمعهم ..
غريباء في وطنهم .. فهو الانعزال

المضمون والأسلوب .. فالمنظر المرئي يفتح الطريق لما يمليه الخيال عن انطباعات ومفاسر .. وتعتبر هذه اللوحة أول لوحة تكعيبية ..

ومن ناحية أخرى كان لفثيات أفينون وقع آخر .. فالكاميرا تغزو العالم .. وكان على بيكاسو أن يشارك في معركة الرسامين من أجل البقاء .. ففي العشرين سنة الأولى من هذا القرن كان الرسام يسأل نفسه كل صباح .. هل تستحق رسومي البقاء في مثل هذه الظروف .. أليس من حماقة أن أرسم بيدي في ساعات ما تستطيع الآلة أن ترسمه في ثوان .. ألا يستدعي الأمر البحث عن آفاق جديدة .. ووظائف جديدة .. ولغة فنية جديدة بعيدة عن امكانيات الكاميرا ..

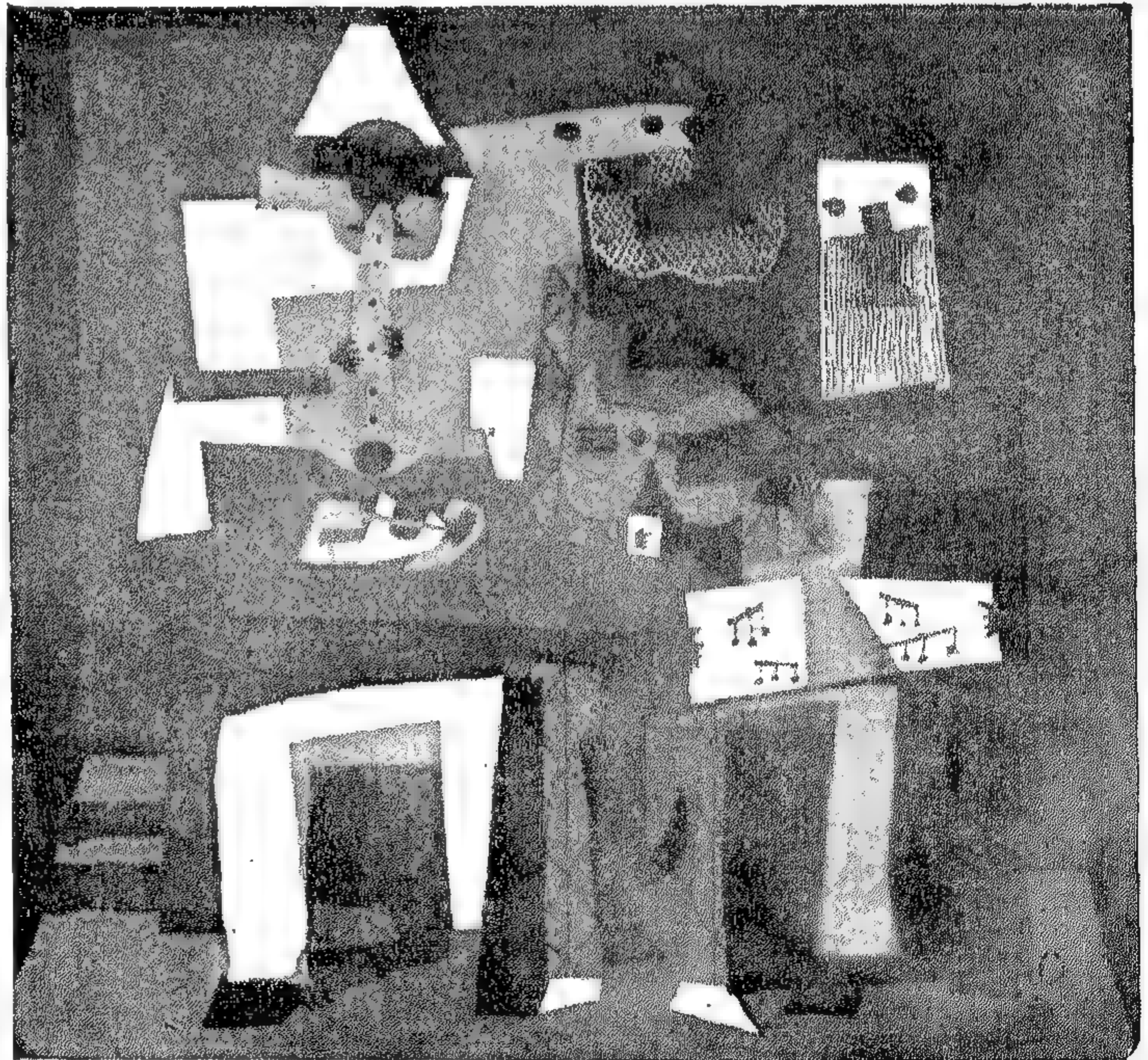
كان من الطبيعي أن تستغرق مشكلة الكاميرا الكثير من وقت بيكاسو .. وكانت النتيجة فثيات، أفينون التي

جاءت بمثابة رد فعله الشخصي .. بل وأول دفاع عن الفن في معركته ضد الكاميرا .. وعندما انضم بيكاسو إلى هؤلاء المجاهدين من أجل الفن ضد الكاميرا .. وجد أن الحوشية (التي بدأت عام ١٩٠٣) وبلغت ذروتها عام ١٩٠٦) غير كافية في مثل هذه الظروف .. وعندما نادى بالتكعيبية مع براك ، إنما كان يضع البذور الأولى للفن الحديث .. ويحدد أولى معالم الفن التجريدي .. كانت التكعيبية حينذاك تنادى بتوحيد أبعاد الصورة .. وتحليل الأشكال .. وتجزئتها ثم تجميعها وتاليفها في مسطحات وخطوط مستقيمة وزوايا حادة .. ومن لوحات بيكاسو التكعيبية « سيدة تجلس على كرسي » و « فتاة إيطالية » و « ثلاثة موسيقيين » .. هنا يبدو بيكاسو كما لو كان قد وضع العالم كله في حقيبة وهزها بعنف فاختلط كل ما فيها من أشياء ثم عاد فجمع المداولات في تركيبات جديدة دون

الرجوع إلى الترابط الطبيعي المألوف للظاهرة أيما كان نوعها .. ومنذ ذلك الحين أصبح الفنان حراً في أن يستخدم جزئيات من الكل عن عمد أو عن طريق الصدفة ثم يؤلفها في موضوع جمالي دون الاهتمام بالعلاقات المألوفة في الواقع الخارجي .. وبهذا فتحت التكعيبية الطريق عريضا وطويلا أمام كل أنواع التجريدية والسوريالية ..

والواقع أن معركة التكعيبية ضد الكاميرا .. كانت تخوض في كل يوم ميدانا جديدا .. ومغامرة مثيرة تعتمد طوال الوقت على ذكاء ونشاط كل من براك وبيكاسو .. إلى جانب عواطف وانفعالات بيكاسو المزاجية التي كانت تعتريه بين الحين والآخر .. لقد كان بيكاسو بحق الرجل المناسب لقيادة وتوجيه كل هذه التجارب لكي يخلق في النهاية أشكالا جمالية هندسية حية .. فالخط الهندسي عنده لم يكن أبدا هندسيا خالصا .. لكنه كان خطا متحركا .. ممثلنا بالحرارة والديناميكية .. بحيث يصبح الشكل كله في النهاية حيا حافلا بالأيماءات الكثيرة .. وبحيث يخيل للمتلقى أنه يسمع ضجيج الخطوط في تلاقيها .. باختصار .. لم تعد اللوحة صامتة ..

إن بيكاسو الشاعر العالم .. والقديس الورع .. والشاب النائر الفاضل .. الحزين الهادي .. كل هذه المتناقضات كانت تتصارع في داخله .. فجاءت أعماله التكعيبية أحيانا غنائية حاملة .. وأحيانا قاسية خشنة .. وأحيانا ثائرة عارمة .. وأحيانا حزينة هادئة .. وهو بذلك كله يترك لجوان جري واميدى أوزنغانت الحرية في ابداع أشكال معمارية خالصة طبقا لما تقتضيه نظرية التكعيبية .. وسرعان ما تحولت تكعيبية بيكاسو المتفردة إلى المستقبلية في إيطاليا .. وإلى السوريالية عند جيورجيو دي شيريكو .. حتى أن الشعراء والرسامين الذين بدأوا الحركة السوريالية وأهمهم أندري برينون



ثلاثة موسيقيين ١٩٢١

وبول ١٩٢٤ ميلوار أخذوا يهملون عام ١٩٢٤ للوحة « امرأة تجلس على كرسى » ذات الأسلوب التكعيبي والتي رسمها بيكاسو عام ١٩١٣ .. « انها تبدو كما لو كانت تنبعث من اللاشعور .. من عالم الأحلام » .. فبيكاسو هنا يترك لخياله العنان .. فهو يعزج جزئيات جسد المرأة بخلفية الصورة .. بطريقة تكشف عن احياء شاعرية ذات مغزى عميق .. ولكنها فى الوقت نفسه ترتبط بالواقع بلمسة أخيرة تمثل فى الجريدة اليومية الفرنسية (لاجورنال) فالجريدة هنا فى اللوحة تؤكد العلاقة الضرورية بين الحلم والواقع ..

على اننا هنا نجد تكعيبية بيكاسو متميزة بسورياليته .. بحيث يمكن النظر الى لوحة « فتاة ايطالية » ١٩١٧ على أنها مثال نموذجي لهذا الامتزاج .. فالحضور المزدوج .. يتمثل فى وجهين للفتاة .. أحدهما أسود اللون .. والآخر لونه وردي .. والأشكال هنا تعامل على أنها كتل لونية مسطحة مزخرفة بتكوينات تشبه الأرابيسك ..

وفى الثلاثينيات .. حوالى عام ١٩٣٢ حدثت بداية أخرى جديدة .. حقا لقد نضج بيكاسو فكريا وعاطفيا .. فهنا هو يرسم الوحشية الشهيرتين « فتاة أمام المرأة » ١٩٣٢ و « الحلم » ١٩٣٢ ويتجاوب بدون أى تحفظ مع الموديل انعارية الجالسة على الكرسى .. هنا نجد الحضور المزدوج للشخصية .. والصورة المزدوجة نجدها مرة أخرى .. وفى عام ١٩٣٤ يفاجئنا بيكاسو بذكرياته عن أسبانيا بعد أن زارها فى ذات العام .. فيرسم طقوس الدبح فى حلبات المصارعة .. انها فى الواقع طقوس دينية وليست لونا من ألوان الرياضة .. وهو يوضح عن طريقها التناقض التام بين الحياة والموت .. بين الانسان والحيوان .. بين الضوء والظل .. بين الفكر والغريزة ..

وفى أواخر الثلاثينيات وجدنا بيكاسو يشترك فى الحرب الأهلية الأسبانية ..

وهى الفترة التى طالعناها فيها « الجرونيكا » ١٩٣٧ بوجهها القاسى وملامحها الصارمة .. انها كما قال بيكاسو تذكرك للدمار .. انها صرخة الفزع .. مرة أخرى يحطم بيكاسو كل القواعد فى ذات العام يرسم « امرأة تيكى » ورأس المرأة هنا مرسوم بطريقة مزدوجة .. وجه أمامى يتداخل فيه وجه جانبي .. أنها صورة مزدوجة تصور هلوسة سوربالية .. ان لوحة « امرأة تيكى » تصور ذروة العذاب الانسانى .. وهى فى نفس الوقت الفكرة الرئيسية فى « الجرونيكا » ..

وفى الفترة التالية مباشرة كرر بيكاسو موضوعات ذات أشكال تدور حول الحرب والعذاب الانسانى .. وعلى أى حال فقد رسم بيكاسو فى الفترة فيما بين ١٩٣٩ و ١٩٤٥ عدة لوحات .. وعرض بعض أعماله فى الحفر وكلها توضح كراهيته العميقة للشر والحرب والدمار .. فلوحتة « الولد والحمام » ١٩٤٣ .. تبدو للوهلة الأولى وكأنها ذات موضوع عادى ولكن اذا عدنا وتعمقناها نجد أنها تشير بكل اصرار الى قسوة الطفل واستعداده للقتال ، أما لوحتة « القطة والطائر » ١٩٣٩ .. فهى ترمز الى كراهيته الشديدة للنازى .. وفى نفس الوقت تصور مدى اهتمام بيكاسو بالحيوانات .. فقد استطاع بيكاسو أن يخلق نوعا من التفاهم بينه وبين حيواناته .. بحيث أصبح من السهولة إمكان إدراك فضائل ورذائل الطبيعة الانسانية من خلال سلوك الحيوانات .. وفى السنوات التى سبقت الحرب مباشرة كان الخوف من حدوث كارثة تجتاح العالم ينعكس بشدة على أعمال بيكاسو .. وذلك فى علاقات رمزية قاسية بين الانسان والحيوان ولوحتة « عارية مع عازفة موسيقية » ١٩٤٢ تعد أضخم لوحة رسمها بيكاسو فى أثناء الحرب

والحقيقة أن المضمون ليس جديدا .. فالمرأة المضطجعة .. وعازفة موسيقية تعزف لها ترددت كثيرا فى لوحاته .. ولكن الجديد هنا أن الخلفية جريئة .. والمقعد بسيط .. والكرسى غير مريح .. ثم البرواز المفرغ للوحة .. كل ذلك يوضح مدى البؤس لا الرفاهية الذى تعيش فيه المرأة وكأنها فى معسكر من معسكرات اعتقال النازى ..

وفى عام ١٩٤٦ يفاجئ بيكاسو جمهوره وثقاده برسوم لفتاة ذات رقبة طويلة ووجه يضاوى موضوع فى إطار من الشعر المتموج .. انه يعود مرة أخرى الى رومانسيته .. ومعنى ذلك أن تغيرا قد حدث فى حياته الخاصة .. ثم ينكشف الأمر .. فيعرف الجميع أن بيكاسو على علاقة بتلك الفتاة .. انها فرانسوا أجيلو حبيبته التى تركته مدة عشر سنوات لشكيب بحرارة « الحياة



العنزة .. من البرونزا

ويشارك في عالمها الغريب ان العيينين
هنا تفكران بجدية .. وبعمق .. وكان
بيكاسو يعلن ان حياته كلها تنوقف
على الفن ..

والحق اننا كلما تأملنا لوحات
بيكاسو وجدنا انه ينقل اليها كل
ما يريد ان يقوله .. ان يده وغريزته
الجمالية لم تخالف ابدا اوامر عقله
او خياله او رؤياه .. ان اعمال بيكاسو
منذ ان كان صبيا في الثانية عشرة ..
الى ان أصبح عجوزا في الخامسة
والثمانين .. تصور بالخط واللون
والغراغ والكتلة .. تاريخ الفن
الحديث بشتى ظواهره .. وتصور ضمير
القرن العشرين .. بكل ما عاناه من قلق ..
وتوتر .. وحروب .. وتطلع الى حياة
أكثر جمالا وحقا وخيرا ، وأملا في
أن تشرق الشمس مرة ثانية وتظل
مشرقة الى الأبد .

راوية سليمة

يرسم الى جوار ذلك عدة وجوه لعشيقته
جاكولين روك انى احتلت مكانة فرانسوا
جيلو .. وتلت هذه الوجوه مجموعة من
اللوحات تصور الفنان في بيته مثل
لوحته « الاسـتوديو » ١٩٥٥ ..
و « الحمام » ١٩٥٧ .. وفي
عام ١٩٥٥ ايضا رسم بيكاسو متتابعاته
على نساء الجزائر .. وهى المشتقة
من نساء جزائريات لديلاكروا .

وفي عام ١٩٦٤ يرسم بيكاسو
مجموعة من اللوحات عددها ٢٩ لوحة
من الجواش والجبر الصينى .. وفيها
يتضح أسلوبه الذى لازمه طويلا ..
وهو الصورة المزدوجة .. (الوجه
من الامام .. ومن الجانب) ان الرسام
هنا مدمج في لوحته .. وبيده
الفرشاة .. ومجموعة الألوان ..

والعينان تنظران الى اللوحة والى المتلقى
بغوض .. انهما فى اتساعهما تبدوان
وكأنهما سبتلعمان المتلقى لكى يدخل
فى اجوائهما ويتمزج مع حيرتهما

مع بيكاسو .. وبعد ثلاث سنوات
أى فى عام ١٩٤٩ .. تتلخص دراساته
ورسمه وتجاربه فى بورتريه رائع
لها .. والبورتريه يصور أيضا
الحضور المزدوج .. فوجه العاشق
يبدو فى بروفيل يرمز بلاشك الى
بيكاسو ذاته .. وطوال علاقته
بفرانسوا كان بيكاسو غزير الانتاج
خصب الخيال .. ففي هذا الوقت رسم
حوائط قصر جريمالدى .. وصاغ عدة
تمسائيل منها « فرد مع صفيح » ..
و « العنزة » كما انتج الفى قطعة
سيراميك .. والحق أن هزيمة بيكاسو
وانبهاره بقوة الجمال الجسدى نجدها
فى معظم أعماله فى تلك الفترة حيث
يطالعنا وجه فرانسوا مشعا كالشمس
.. ورقيقا كزهرة ..

ثم تبدأ المرحلة التالية بحفر على
الحجر وأهم انتاجه «رقصة الباندريللا»
.. التى يعود فيها مرة أخرى الى
ذكرياته فى أسبانيا « وإيطاليا » ثم

أبو العلا عفيفي

المفكر الصوفي الإسلامي

في الوقت الذي نشعر فيه باحتياج إلى رؤية أكثر وضوحا لمعالم التراث الفلسفي الإسلامي ، وإلى مزيد من الدراسات العلمية الجادة في ميدانه ، من أجل استلها ما فيه من صنوف القيم الروحية الخلاقة الدافعة إلى التقدم العلمي والأخلاقي والاجتماعي ، إذا بالموث يطوى في السابع عشر من شهر أكتوبر الماضي عالما من أكبر علماء ذلك التراث ، وأستاذا جامعيا تخرج على يديه جيل كامل من دارسي الفلسفة ، عرفت له مكانته في مصر والخارج ، هو الأستاذ الدكتور أبو العلا عفيفي أستاذ الفلسفة الإسلامية بكلية الآداب بجامعة الإسكندرية سابقا ، فكان لوفاته رنة حزن شديدة عند تلاميذه وعارفه فضله ومكانته ، وفي سائر الأوساط العلمية والأدبية .

سيرة حياة

ولد أبو العلا عفيفي في ٣ مارس ١٨٩٧ بالجيزة ، وأنهى دراساته في دار العلوم سنة ١٩٢١ وكان ترتيبه الأول في التخرج . وقد مكنته

● هناك احس أبو العلا عفيفي وغيره من الشباب الباحثين بأن من واجبهم القومي والعلمي اللحاق بركب المستشرقين الذين سبقوهم على الطريق ، والدفاع عن تراثنا دفاعا عادلا على أساس منهج علمي واضح مماثل لمنهج المستشرقين ويزيد عليه بموضوعية أساسها الفهم السليم والنظرة العميقة للتراث من الداخل .



● كان يمتاز في كتاباته - وفي تدريسه أيضا - بوضوح العرض وتماسكه ، وكان أسلوبه في الكتابة متميزا بالدقة فلا تزيد في العبارة ولا قصور في المعنى فجاءت كتاباته علمية الطابع تماما وأنموذجا يحتذى في الكتابة الفلسفية باللغة العربية .

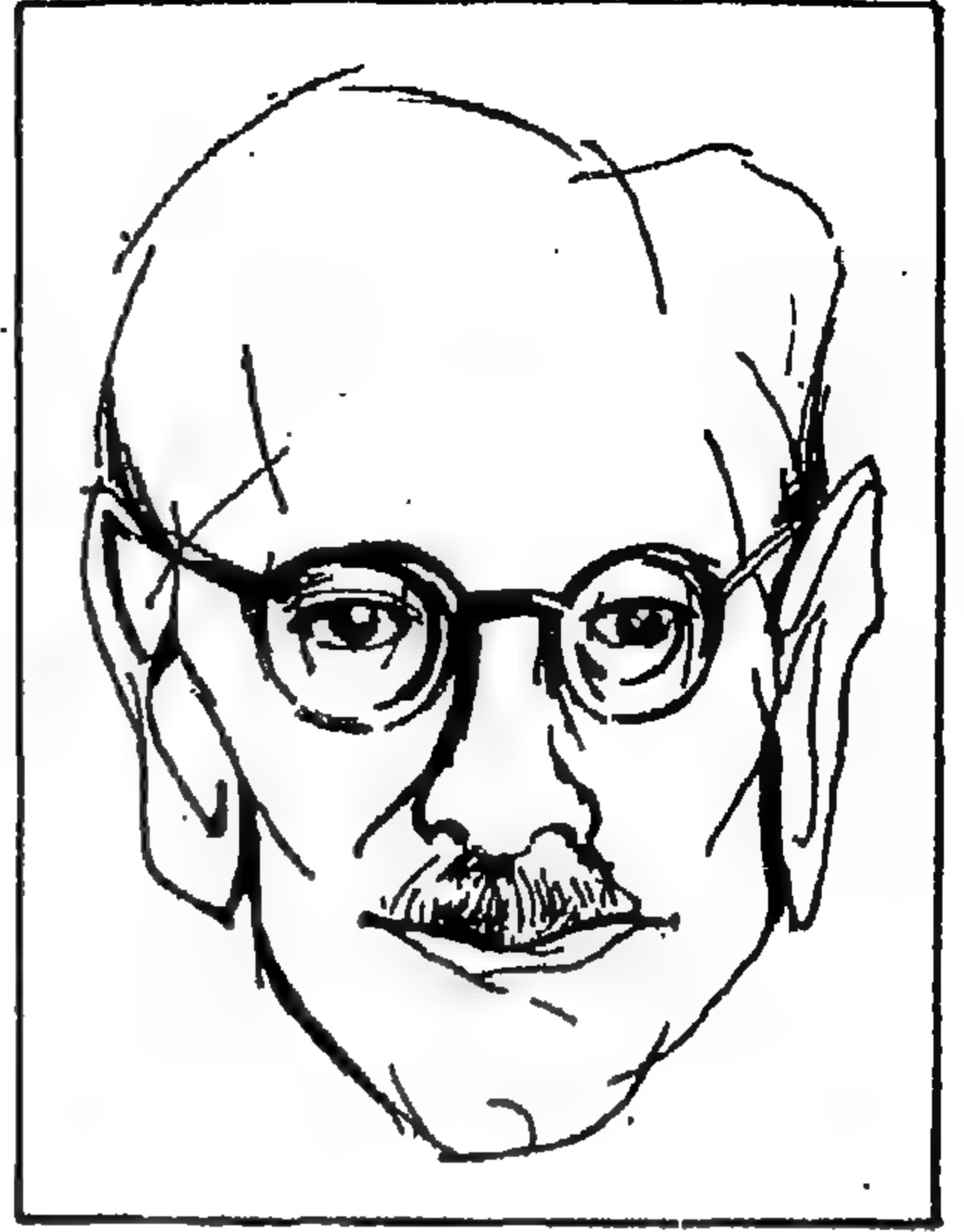
هناك وجهه ليكولسون الى دراسة التصوف الاسلامي ، دراسة علمية منهجية ، واختار له شخصية هامة من أبرز شخصياته هي شخصية الصوفي الأندلسي المتفلسف محيي الدين بن عربي ، والى هذا يشير أبو العلا عفيفي نفسه بقوله : « وكان لي حظ المساهمة في دراسة مذهب ابن عربي بارشاد من الاستاذ نيكولسون عندما كنت مساعدا وتلميذا له في جامعة كمبردج ما بين سنة ١٩٢٥ وسنة ١٩٣٠ ، وكتبت في ذلك طائفة من البحوث باللغتين العربية والانجليزية » .

وجدير بالذكر أنه أثناء اقامته في إنجلترا في المدة ما بين سنة ١٩٢٤ وسنة ١٩٣٠ اشتغل مدرسا بقسم الدراسات الشرقية بجامعة كمبردج الى جانب قيامه بدراساته للدكتوراه . ولما عاد الى مصر بعد انتهاء دراسته بكمبردج سنة ١٩٣٠ اشتغل بتدريس الفلسفة بالجامعة المصرية (جامعة القاهرة حاليا) حتى سنة ١٩٤٢ ، اذ انتقل منها الى جامعة الاسكندرية ، واستمر في هذه الجامعة الأخيرة أستاذا للفلسفة الاسلامية ورئيسا لقسم الفلسفة حتى أحيل الى التقاعد في سنة ١٩٥٧ .

وظل أبو العلا عفيفي يواصل نشاطه العلمي بعد ذلك ، اذ عين أستاذا غير متفرغ بكلية الآداب بجامعة الاسكندرية منذ سنة ١٩٥٧ الى وفاته . وكانت شهرته العلمية قد تجاوزت جامعاتنا الى الجامعات في الخارج ، فانتدب أستاذا زائرا لتدريس الفلسفة الاسلامية بجامعة لندن في العام الدراسي ١٩٤٩ - ١٩٥٠ ، وانتدب أيضا أستاذا زائرا لتدريس الفلسفة الاسلامية بكلية هاملتون بأمريكا سنة ١٩٦٠ - ١٩٦١ .

وكذلك شغل عضوية المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية في السنوات الأخيرة من حياته .

مكانته في دراسات التراث الفلسفي الاسلامي :
كان أبو العلا عفيفي في الحقيقة أحد الرواد الأوائل الذين كرسوا جهودهم للعناية بالتراث الفلسفي الاسلامي في الجامعة المصرية .



دكتور أبو الوفا الشفنازاني

دراسته في دار العلوم من اللغة العربية وآدابها والدراسات الاسلامية بوجه عام ، مما سيكون له اثر واضح في تكوينه الفكري فيما بعد . وعقب تخرجه مباشرة سافر في بعثة علمية الى إنجلترا ، وهناك حصل على دبلوم الحكومة البريطانية في التربية وعلم النفس سنة ١٩٢٤ ، ثم نال درجة البكالوريوس في الفلسفة من جامعة كمبردج برتبة الشرف الاولى سنة ١٩٢٧ .

وكان أبو العلا عفيفي قد التقى في عام ١٩٢٥ بالمستشرق الانجليزي المشهور رينولد نيكولسون ، وأعجب به اعجابا كبيرا ، فارتبط به ارتباطا روحيا وثيقا ، اذ كان يرى فيه بحق « صوفيا مخلصا في تصوفه قبل أن يكون عالما وباحثا في التصوف » ، « صادق الحدس في فهم رموز الصوفية واشاراتهم » ، وأنه « مهد الطريق للباحثين (في التصوف) فساروا فيه آمنين من غوائله ، واتخذوا من شخصيته ومنهجه وعلمه أنموذجا يفخرون بالاحتذاء به » .

وكان المستشرقون في القرن الماضي وأوائل هذا القرن معنيين بهذا التراث على أساس من منهج جديد بالنسبة للشرقيين ، قوامه التمهيد للوقائع والتحليل والموازنة والنقد ، والربط بين المذاهب والآراء المختلفة . ولكنهم مع هذا لم يكونوا في الأغلب منصفين لذلك التراث الى الحد الذي جعل بعضهم ينكر وجود فلسفة اسلامية بالمعنى الصحيح ، لأسباب من بينها التعصب للجنس أو الدين أو خدمة أهداف استعمارية معينة ، فجاء الكثير من دراساتهم لهذا غير متسم بالعلمية لافتقاره الى النظرة الموضوعية . هناك أحس أبو العلا عفيفي وغيره من الشبان الباحثين بأن من واجبهم القومي والعلمي اللحاق بركب المستشرقين الذين سبقوهم على الطريق ، والدفاع عن تراثنا دفاعا عادلا على أساس منهج علمي واضح مماثل لمنهج المستشرقين ويزيد عليه بموضوعية أساسها الفهم السليم والنظرة العميقة للتراث من الداخل .

ولم تطغ على تفكير أولئك الشبان الباحثين في التراث ، ومنهم أبو العلا عفيفي ، مذاهب الفلسفة الحديثة والمعاصرة في البلدان الأوروبية التي درسوا فيها بحيث تلغى شخصياتهم تماما وتجعلهم يعزفون عن النهوض بتراثهم الحضاري الذي ينتمون اليه ، بل أنهم شرعوا ، بعد انتهاء دراساتهم في أوروبا وعودتهم الى وطنهم ، يربطون بين هذا التراث وتلك المذاهب ، ليبينوا بالأدلة العلمية - لا العاطفية - سبق مفكرى الاسلام لبعض فلاسفة أوروبا في كثير من اصول نظرياتهم الفلسفية ، وليبينوا الى أي حد كانت الحضارة الأوروبية مدينة للحضارة العربية في العصور الوسطى . وجاءت هذه المحاولات في وقت فقدت فيه الشعوب العربية أو كادت تفتتها بنفسها ، نتيجة استعمار أوروبا السياسي والثقافي لها ، فأعادت لها شيئا من الثقة المفقودة فيما يتعلق بأصالة وقيمة تراثها الحضاري .

وفتح الباب على مصراعيه بعد هذا لأفراد من الباحثين الجامعيين آمنوا مع الرواد الأوائل منهم أبو العلا عفيفي ، بالبحث العلمي المنظم الذي يجعل من دراسة التراث الحضاري واجبا

قوميا ورسالة تقديمية . أليس الماضي يفعل دائما في الحاضر ؟ وإذا كان الناس لا يشعرون بذلك أحيانا ، فيكون واجبا على العلماء المتخصصين تنبيههم الى هذه الحقيقة بما يكشفونه في دراساتهم الأكاديمية من أوجه الارتباط بين ماضينا وحاضرنا ، ومدى قوة تأثير الماضي في الحاضر ، بل وفي المستقبل أيضا . أن دراسات التراث - وهذه حقيقة تؤمن بها - من شأنها دائما أن تجدد للمجتمع نشاطه الفكري ، وتشعره بشخصيته المستقلة المتميزة ، وتضيء أمامه السبيل ، فتتضح لأفراده الرؤية في حاضرمهم ومستقبلهم على السواء ، وتمدهم بطاقات روحية بخلاقة لاحت لها خصوصا في مجال الاخلاق والتهذيب الروحي للأفراد الذي هو أساس لازم لكل تقدم اجتماعي سليم .

أعماله العلمية : خصائصها ومجالاتها

ولكى تتضح مكانة أبي العلا عفيفي كرائد من رواد دراسات تراثنا الحضاري ، لابد لنا من أن نستعرض أعماله العلمية على اختلاف موضوعاتها .

لقد أثر الدكتور عفيفي أن يكرس جهوده لدراسة الفلسفة الاسلامية بوجه عام والتصوف الاسلامي بوجه خاص . وخلف لنا طائفة من الأعمال العلمية الممتازة التي تختلف من حيث موضوعاتها ، كما تختلف طولا أو قصرا ، وبعضها باللغة الانجليزية ، وبعضها ترجمات لكتب فلسفية ، وبعضها تحقيق لنصوص عربية قديمة مع التقديم والتعليق لها ، وبعضها فهارس أو ترجمة مصطلحات فلسفية ، وغير ذلك .

وجميع آثاره العلمية التي تركها ، سواء أكانت مصنفات أم ترجمات تدلنا على أن الرجل قد تهيأت له ثقافة فلسفية عميقة ذات مكونات متعددة ، وأنه قد تهيأت له قدرة نادرة ، من الناحية المنهجية ، على استجلاء غوامض الموضوعات التي يعالجها وتحديد معالمها . انه قد سلك في الحقيقة طرقا وعرة شاقة في دراساته ، فلم يتخذ من موضوعات الدراسة الا ما كان مجهولا أو شبه مجهول لم يطرقه باحث من قبل ،

أو طريقه باحث آخر وتركه غير محدد المعالم أو واضح القسّمات من الناحية العلمية ، فجاءت أعماله العلمية لهذا متميزة بالاصالة والعمق ، لتضيف جديدا باستمرار الى المجالات التي تقع فيها .

وكان يمتاز في كتاباته - وفي تدريسه أيضا - بوضوح العرض وتماسكه ، وكان أسلوبه في الكتابة متميزا بالدقة ، فلا تزيد في العبارة ، ولا قصور في المعنى ، فجاءت كتاباته علمية الطابع تماما ، وأنموذجا يحتذى في الكتابة الفلسفية باللغة العربية .

وتقع أعماله العلمية بوجه عام في مجالات أربعة هي : التصوف ، وعلم الكلام ، والفلسفة الإسلامية (بمعناها الخاص) ، والفلسفة والمنطق . فلنحاول تبين جهوده في كل منها :

(أ) التصوف :

« لا يزال العمل في ميدان الدراسة الصوفية في أول شوط من أشواطه بالرغم من الجهود التي بذلتها طائفة من فضلاء العلماء الغربيين منذ أوائل القرن التاسع عشر حتى اليوم . وقد أتت جهودهم بأطيب الثمرات في النواحي التي عالجوها ، وهي - لسوء الحظ - قليلة إذا قيسَت بالنواحي العديدة الأخرى التي لم يكشف عنها بعد ، فلا تزال عشرات الكتب العربية في التصوف ، بل مئاتها ، مخطوطة تنتظر من ينشرها نشرًا علميًا دقيقًا ، ويدرسها دراسة تحليلية ، ويعلق عليها . ومن هذه الكتب أصول لا يمكن اغفالها والتجاوز عنها في تاريخ نشأة التصوف وتطوره ، أو الكتابة عن التصوف في عصر بعينه ، أو متصوف بعينه ، بل لا تزال العوامل التي يرجع إليها بعض المؤلفين نشأة التصوف وتشكيل العقائد الصوفية بحاجة ماسة إلى الدرس والتمحيص » .

هكذا صور لنا أبو العلا عفيفي نفسه ميدان دراسات التصوف ، وكيف أحس بمسئوليته في المشاركة فيه مشاركة إيجابية ، وقد قدم لنا فيه الدراسات والبحوث التالية :

« The Mystical Philosophy of Muhyid-din Ibn - I - Arabi. Cambridge. University Press. 1939 »

وهي رسالة الدكتوراه التي لقيت ترحيبا وتقديرا في أوساط الدارسين من الغربيين والشرقيين ، وتعد إلى الآن مصدرا هاما في فلسفة ابن عربي ، وفيها محاولة علمية جديرة بالاعجاب لعرض آراء ابن عربي في نسق مذهبي متآلف الأجزاء .

٢ - فصوص الحكم لابن عربي ، نشره وقدم له بمقدمة هامة عن ابن عربي ومصنفاته وأسلوبه ، وبين أهمية الكتاب فذكر أن بعض المستشرقين الذين كانوا قد كتبوا عن ابن عربي مثل نيكولسون وماسينيون وپلاثيوس قد أغفلوا هذا الكتاب ، مع أهميته ، لتعذر فهمه حتى في لغته ، فدعاه هذا إلى نشر النص وتوضيح غوامضه بالتعليقات المستفيضة التي علق بها عليه ، وهي تعليقات دالة على قدرة كاتبها على النفاذ إلى أعماق معاني التصوف الفلسفي ، وعلى حل رموز الصوفية وإشاراتهم ، نشر هذا الكتاب بالقاهرة سنة ١٩٤٦ .

٣ - ترجمة إلى اللغة الإنجليزية لكتاب فصوص الحكم لابن عربي مع تعليقات عليه ، قبل للطبع في سلسلة جب التذكارية في إنجلترا .

٤ - من أين استقى محيي الدين بن عربي فلسفته الصوفية ؟ بحث نشر بمجلة كلية الآداب ، المجلد الأول ، مايو ١٩٣٣ ، وطبع بمطبعة المعهد العلمي الفرنسي ، القاهرة ١٩٣٤ .

٥ - فهرست مؤلفات ابن عربي ، تحقيق وتعليقات .

٦ - بحث ألقى بالإنجليزية في مؤتمر المستشرقين « The Works of Ibn Arabi »

الثالث والعشرين بكمبريدج سنة ١٩٥٤ ونشر مع تقرير من المؤتمر بمجلة كلية الآداب بالاسكندرية .

٧ - محيي الدين بن عربي ، فصل بالإنجليزية للنشر في كتاب History of Muslim ، في الباكستان Philosophy

٨ - كتاب الفتوحات المكية لابن عربي ، بحث في سلسلة تراث الإنسانية التي تصدرها المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر .

٩ - تعليق على مادة « ابن عربي » بدائرة المعارف الإسلامية ، الترجمة العربية .

١٠ - نظريات الاسلاميين في الكلمة ، بحث نشر بمجلة كلية الآداب بالجامعة المصرية ، المجلد الثاني ، الجزء الأول ١٩٣٤ ، وهو بحث في صميم التصوف الفلسفى ، وبيان المصادر الفلسفية التى يمكن أن يكون قد استقى منها فلاسفة الصوفية فكرة الكلمة Logos التى عرفت عندهم بأسماء مختلفة مثل الإنسان الكامل ، والقطب ، والحقيقة المحمدية ، والعقل الأول ، وما الى ذلك .

١١ - الملامتية والصوفية وأهل الفتوة ، القاهرة ١٩٤٥ ، وهو دراسة مذهب الملامتية من الصوفية من حيث نشأته التاريخية ، والصلة بينه وبين تعاليم الصوفية ، وأهل الفتوة ، والقسم الثانى من هذا الكتاب يشمل نص رسالة الملامتية للسلمى محققا .

١٢ - فى التصوف الإسلامى وتاريخه ، وهو طائفة من الدراسات التى قام بها المستشرق نيكولسون ، وترجمها أبو العلا عفيفى الى اللغة العربية ، وقدم لها بمقدمة قيمة ، وذلك بمناسبة الذكرى الأولى لوفاته ذلك المستشرق ، نشر بالقاهرة سنة ١٩٤٧ .

١٣ - 'Sufism as a Theory of Knowledge and Self-discipline.'

بحث بالانجليزية بتكليف من جامعة الدول العربية للنشر بواشنطن بمجلة «Atlantic Monthly».

١٤ - أبو القاسم بن قسى وكتابه « خلع النعلين » (وهو بحث هام عن صوفى أندلسى سابق على ابن عربى ، وله مكانته فى تاريخ التصوف الفلسفى) .

١٥ -

«Rational and Mystical interpretation of Islam»

فصل من كتاب «Islam The Straight Path»

ظهر فى أمريكا سنة ١٩٥٨ .

١٦ - أثر الغزالى فى توجيه الحياة العقلية والروحية فى الاسلام ، بحث نشر فى كتاب الغزالى فى الذكرى المئوية التاسعة لميلاده .

١٧ - شارح مجهول من شراح الرسالة القشيرية ، بحث نشر بمجلة الآداب بجامعة الاسكندرية سنة ١٩٦٠ .

١٨ - التصوف : الثورة الروحية فى الاسلام ، القاهرة ١٩٦٣ ، وهو آخر ما نشر الدكتور عفيفى من بحوث فى التصوف . وهو يصف لنا هذا الكتاب قائلا انه « محاولة لفهم التصوف وحياة الصوفية فى الاسلام كما استطعت أن أستجليها من أقوالهم ، وعرض عام للصورة التى يظهر فيها اختلافهم عن غيرهم من طوائف طالبي الحقيقة كما يسميهم الغزالى فى فهمهم لهذه الحقيقة وفى الوصول اليها » .

وهذا الكتاب فى الحقيقة أكثر كتبه أهمية فى الإبانة عن آرائه الشخصية ، ويمثل تحولا فى حياته الفكرية اذ بدأ حياته كدارس للتصوف من ناحيته الأكاديمية فحسب ، ولكنه فيما يبدو لنا تأثر بدراساته الطويلة للتصوف فيما اتخذه لنفسه من موقف فلسفى خاص ، فبدأ فى هذا الكتاب مدافعا عن الصوفية متبنيا لبعض وجهات نظرهم ، وحسبنا أن نذكر بعض نصوص منه دالة على ذلك ، فهو يقول مثلا فى مقدمة هذا الكتاب : « ولكنى لم أر جزءا من هذا الميدان الفلسفى الروحى (يقصد ميدان الفلسفة الإسلامية) أكثر خصبا وإشراقا ، ولا أعمق أثرا فى توجيه الحياة الروحية فى الاسلام من التصوف الذى يلتقى فيه هذا الدين مع غيره من الديانات العالمية الكبرى » . وهو يشعر بثنى وجهة النظر الصوفية بتصريح أكثر فيقول ، « ولما كان التصوف فى نظرى أروع صفحة تتجلى فيها روحانية الاسلام ، وتفسيرا عميقا لهذا الدين فيه اشباع للعاطفة وتغذية للقلب فى مقابلة التفسير العقلى الجاف الذى وضعه المتكلمون والفلاسفة ، والتفسير الصورى القاصر الذى وضعه الفقهاء ، كتبت هذه الصفحات لأبرز فيها بعض معالم الصورة التى يتلخص فيها موقف الصوفية من الدين والله والعالم . ذلك الموقف الذى رضيه الصوفية ، واطمأنوا اليه ، وطالبوا به أنفسهم ، ولم يطالبوا به غيرهم ، وسميت هذا الموقف « الثورة الروحية فى الاسلام » لأن التصوف كان انقلابا عارما على الأوضاع والمفاهيم الإسلامية كما حددها الفقهاء والمتكلمون والفلاسفة ، وهو الذى بث فى تعاليم الاسلام روحا جديدة .. الخ » .

(ب) علم الكلام :

شارك أبو العلا عفيفي في هذا الميدان بتحقيق نصين على جانب من الأهمية غير قليل في دراسة العقائد الإسلامية ، فنشر :

١ - **جواهر الكلام لعصم الدين الأيجي المتوفى سنة ٧٥٦ هـ** ، وهو صاحب كتاب « **المواقف** » المشهور ، فنشره لأول مرة (سنة ١٩٣٥) عن ثلاث نسخ خطية بدار الكتب المصرية مع تعليقات وإضافات تشرح معانيه ، وأقدم له بمقدمة . وهذا الكتاب مختصر لكتاب المواقف اكتفى فيه الأيجي بذكر المسائل التي خاض فيها في المواقف من مقدمات عامة ، ومن مبادئ كلامية ، وفلسفية طبيعية والهيبة ، ومن مباحث في السمعيات وما إلى ذلك ، مشيراً إلى مذاهب المتكلمين والفلاسفة إشارات قد لا تزيد على مجرد الرمز أحياناً ، تاركاً المناقشات الطويلة والحجج والاعتراضات والردود عليها جانباً .

٢ - **المغنى في أبواب التوحيد والعبد للقاضى أبى الحسن عبد الجبار الأسدي المتوفى سنة ٤١٥ هـ** ، الجزء الثالث عشر ، في « **اللفظ** » ، حققه الدكتور عفيفي وراجعته الأستاذ الدكتور إبراهيم مذكور بإشراف الأستاذ الدكتور طه حسين ، ونشرته المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٦٢ ، ويعد هذا الكتاب من أصول المعتزلة الهامة التي لا غنى عنها في دراسة مذهبهم الكلامي .

(هـ) الفلسفة الإسلامية :

خلف أبو العلا عفيفي في هذا الميدان كتباً وبحوثاً ومقالات لها قيمتها وأصالتها نذكر منها :

١ - كتاب « **البرهان** » من منطق الشفاء لابن سينا ، تحقيق وتعليقات ، نشر في سلسلة أعمال ابن سينا .

٢ - مقالة « **اللام** » من كتاب « **ما بعد الطبيعة** » لأرسطو ، ترجمة حديثة مع نشر ترجمة قديمة

٣ - الأثر الفلسفي الاسكندري في رسالة **حي بن تظان لابن سينا (بحث)** .

٤ - **The Influence of Hermetic Literature in Moslem Thought.**

بحث نشر في **Bulletin of the School of Oriental Studies.**

٥ - **الحب والخير والجمال في فلسفة ابن سينا** ، بحث نشر بمجلة الثقافة ٢٤ مارس ١٩٥٢ .

٦ - **الناحية الصوفية في فلسفة ابن سينا** ، بحث مطول نشر في الكتاب الذهبي الذي نشرته الإدارة الثقافية بجامعة الدول العربية بمناسبة العيد الألفى لميلاد ابن سينا سنة ١٩٥٢ .

٧ - **موقف ابن خلدون من الفلسفة** ، بحث ألقى ونشر بمناسبة مهرجان ابن خلدون بالقاهرة .

٨ - عدة مقالات بالإنجليزية لدائرة المعارف الإسلامية بباكستان .

(د) الفلسفة والمنطق :

قام في هذا الميدان بترجمات أغنى بها المكتبة الفلسفية العربية ، كما ترك مصنفات ، بيانها على النحو التالي :

١ - ترجمة المدخل إلى الفلسفة تأليف كوله .

٢ - ترجمة فلسفة المحدثين والمعاصرين تأليف ولف . ١ .

٣ - ترجمة الفصل الثاني والعشرين من كتاب سارتون **His tory of Science** وهو الفصل الذي عنوانه **[Aristotelean Humanities]**

٤ - العلم والفكر في القرن التاسع عشر ، ترجمة فصل من دائرة معارف « هامرتن » بتكليف من وزارة التربية والتعليم سنة ١٩٦١ .

٥ - المنطق التوجيهي .

٦ - مصطلحات الفلسفة باللغات الفرنسية والإنجليزية والعربية ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، القاهرة ١٩٦٤ .

هذه نظرة عابرة لما ألف أبو العلا عفيفي أو ترجم في ميدان الفكر الفلسفي في الإسلام ، وغيره من الميادين ، يتبين منها كيف أثر دائماً أن يطرق ما هو جديد وأصيل من الموضوعات فأغنى بذلك المكتبة الفلسفية العربية . وأن الباحثين في ذلك الميدان ، في مصر وخارجها ، ليشعروا جميعاً بالفراغ الكبير الذي تركه هذا الرائد العظيم ، عوضاً الله عن فقدته خيراً ، وجزاءه عن أمته وتلاميذه وعارفي فضله ومكانته خير الجزاء .

أبو الوفا التفتازاني

الفائزون بجائزة الدولة التقديرية



د . حسين فوزى

العام ١٨٨٢

عام لا تنساه مصر ... وآه من عاشوه شرامستيرا ويأسا قائما وجرحا قاتلا ولكن من يعرفون طبيعة هذا البلد الأمين قالوا : لا . فلم تكذ تنصرم بضعة أعوام حتى افاقت مصر وبدأت تنفض عن قدرتها قتام الركود ، وتزيح عن جذوتها رماد الخمود لتضيء النار المقدسة من جديد .

لم يطل البيات الشتوى الذى تصطنعه مصرازا الصدمات العنيفة بل اتجهت الى مطالع الشمس تستقبل النور وتعطى الحياة .

وكان لأبد لعملية البعث من زاد تزكو عليه وتؤتى ثمارها فبدأت فى اخريات القرن التاسع عشر ولادة الرواد فى كل ميدان ... كل ميدان .

ومن هؤلاء الرواد فى ميدانى العلم والفن .

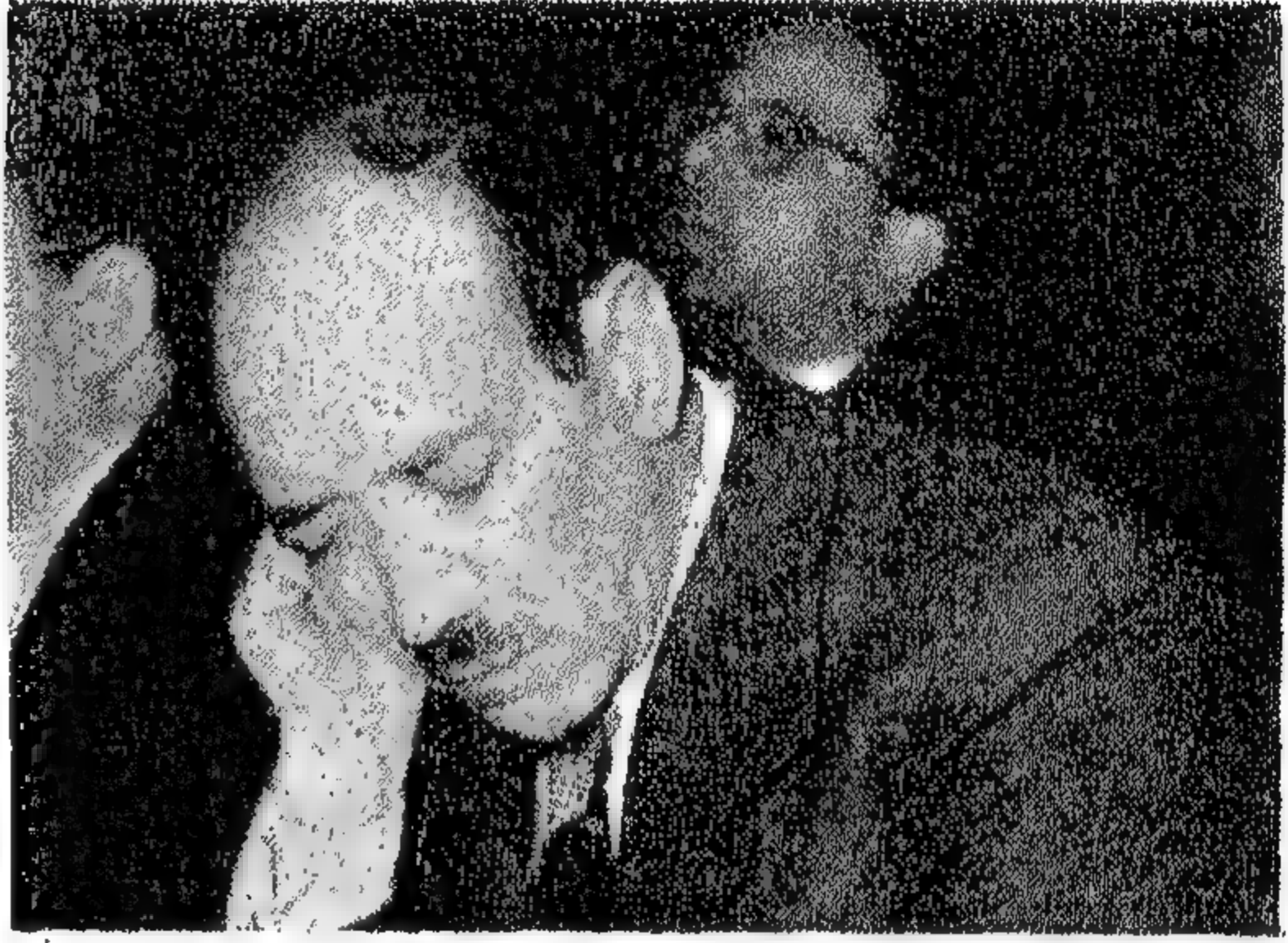
الدكتور محمد عوض محمد الدكتور حسين فوزى الأستاذ أحمد رامى

واحد يدرس معالم الأرض ويسبر أغوار النهر ويسير معه الى اقصى الجنوب ليعلم ويحدث ويروى، وثان يدرس علوم البحار ثم يعود من رحابة العلم الشاقة ليتفيا مجانى الأدب ومعانى الفن

دكتورة نعمات أحمد فؤاد



د . محمد عوض محمد



أحمد رامى

ويجد فيها روحا واسترواحا ثم تشوقه الرحلة من جديد ولكنه فى هذه المرة يخلق فى سماء الموسيقى ويضرب فى أعماق التاريخ ... تاريخ مصر وكأنه سنبدياد مصرى .
فاذا بلغنا الشاعر (أحمد رامى) وجدنا مصر فى خاطره وفى دمه غنى لها أعذب الفناء وأرقه وأعفه وأسهم فى نهضتها الأدبية والفنية بالشعر والمسرحية والرواية والترجمة .

والثلاثة بينهم خط جامع فثلاثتهم يتميزون بالثقافة المتوسعة ذات الأعماق ... وثلاثتهم معروفون بتعدد المجالات وتنوع المعرفة وتعدد البصر باللغات واتقانها . كما مثلونا فى الخارج كل فى مجلاه .

ثم يجيء الأدب فيربط بينهم عند المقارنة وهم العلماء أصلا لقد رشح الدكتور فوزى العالم الطبيب لجائزة الأدب التقديرية فظفر بجائزة الفنون . أذن الفن هو السمة الغالبة وبأسمه توج على عرشه الباقي .

أما الدكتور عوض رجل الجغرافيا وعالمها فقد كان للأدب خير ما وهب وأبقى ما كتب وثلاثتهم أصحاب أساليب ... أسلوب روح وأساليب قلم .

وقبل أن نشرع فى تقصى أعمالهم ، نبدأ بتعريفهم لو جاز أنهم فى مكانهم بحاجة الى تعريف .

والانجليزية والالمانية . حتى باب المقالة طرقه في المجلات
والصحف كالأهرام والرسالة والثقافة والرسالة الجديدة
والمجلات الموسيقية المتخصصة والمجلات الفرنسية .

وللموسيقى أحاديثه الطلية بالإذاعة سواء في البرنامج
العام أو البرنامج الثانى الذى امتحدث عندما كان وكيلًا
بوزارة الإرشاد القومى .

وقد أصبحت أحاديثه الإذاعية الأسبوعية القيمة في
شرح وتحليل الأعمال الموسيقية العالمية من المعالم الثقافية
الهامة لأعداد متزايدة من المستمعين .

وقد خلق أسلوبًا في النقد الموسيقى . (وخبرته
بالموسيقى السيمفونية تمتد الى كثير من ثلاثين عاما
متصلة ، في عواصم الموسيقى : فيينا وباريس ولندن
وبرلين ومونيخ وسالزبورج ، والى محطات الإذاعة الهامة ،
وخبرة الممارسة عزفا ودراسة للأصول .)

ومن الأعمال التى تمت في عهد توليه منصب وكيل
الوزارة ، تنظيم أرغسترا القاهرة السيمفونى واحاطته
لأول مرة بالامكانيات الفنية التى تؤهله للاضطلاع برسائله
في فتح منافذ الموسيقى الرفيعة أمام المستمع المصرى ،
وتقديم الأعمال العربية الجيدة .

● **انشاء كورال الأوبرا من الشباب المصرى** ليساهم
في تقديم الأعمال المسرحية الفغائية والموسيقية الكبرى
للمؤلفين العالميين والمصريين .

وبذلك وضع الأساس لأهم عناصر الحياة الموسيقية التى
لا غنى عنها لعاصمة عريقة تجمع تليد الحضارة وطريقها
كالقاهرة .

وقد كان للدكتور حسين فوزى فضل المبادرة للتفكير
والبحث والتدبير لانشاء المعاهد الفنية : **معهد الباليه**
ومعهد السينما والكونسرفتوار ، فشكل لجان الدرس
واتصل بالخبراء السوفيت والمجريين وغيرهم ، وبذلك
أسهم بجهد أساسى في ارساء التعليم الفنى في البلاد على
أسس أكاديمية عالية ، كما اقترن اسمه بالتخطيط البعيد
المستقبل لمستقبل الفنون في البلاد ، سواء فيما يتصل
بالتعليم الفنى المتخصص أو بأجهزة نشر الثقافة الفنية
ووسائل الأداء .

● **انشاء معهد الفنون الشعبية (الفولكلور)**
وهو أول جهد علمى تبذره الدولة لتسجيل الفنون الشعبية
ليتخذ منها الفنانون مادة لمؤلفاتهم الأدبية والموسيقية
والتشكيلية .

● **وضع أساس فن مسرح العرائس لأول مرة في بلادنا**
ثم اطرقت خطاه في طريق النجاح .

● **تكوين أول فرقة للفن الشعبى .**

● **احياء الفرقة القومية .**

● **اصلاح المسرح الشعبى وتطويره .**

● **انشاء مجلة (المجلة) وهى من كبريات المجلات
المتخصصة الجادة .**

الدكتور حسين فوزى

صاحب جائزة الدولة التقديرية في الفنون

قبل أن تطوى القاهرة صفحة القرن التاسع عشر
استقبلت وليدها (حسين) وعلى التحديد في ١١ يولية
سنة ١٩٠٠ .

أما تعليمه فقد اطرء على النحو التالى :
محمد على الابتدائية - السعيدية الثانوية - مدرسة
الطب المصرية التى نال منها دبلوم الطب والجراحة
(١٩٢٣) .

وبعدها سافر الى فرنسا فنال دبلوم الدراسات
العليا للأحياء المائية من جامعة تولوز ثم ليسانس
الدراسات العليا في العلوم الطبيعية من جامعة باريس .
والى مصر عاد ليعمل طبيباً بالمستشفيات الحكومية ثم
تواكب المناصب فكان مديراً لمعهد الأحياء المائية ، ووكيلاً
لمصلحة الأسماك وعميداً لكلية العلوم (جامعة الاسكندرية)
وأستاذاً لعلم الحيوان وأستاذاً لعلوم البحار ووكيلاً
لجامعة الاسكندرية ثم وكيلاً دائماً لوزارة الثقافة والإرشاد
القومى .

وسفر لنا الدكتور حسين فوزى في مؤتمرات كثيرة
أهمها المؤتمرات العامة لليونسكو كما كان الممثل الدائم
للحكومة في اللجنة لكشف البحر الأبيض وقد أتيح له أن
يطوف بالبلاد الأوروبية بعامة وغرب ووسط أوروبا بخاصة
وأن يزور من بلاد الكتلة الشرقية (الاتحاد السوفيتى
والمجر وتشيكوسلوفاكيا ورومانيا) .

ومن الشرق : الهند - سيلان - عدن - الكويت -
عمان - تونس - الجزائر - المغرب - وشرق أفريقيا
والشرق الأدنى كله .

وكانت عدته في هذا الطواف فضلاً عن العربية ،
اللغات : الفرنسية ، الإنجليزية - الألمانية .

فهو سنبذاد مصرى وسنبذاد قديم وسنبذاد مصرى
وسنبذاد الى الغرب . والى جانب هذه السنبذاديات
يقف كتابه التذكارى عن بعثة الباشرة مباحث في المحيط
الهندي وكتابه الشائق : **الموسيقى السيمفونية** وهو مصدر
متعة وثقافة موسيقية لأجيال من قراء العربية . كما ساهم
في اخراج عدد من الكتب الموسيقية الهامة باللغة العربية .
وله المحاضرات العلمية والأدبية والفنية والبحوث
الدارسة بالدوريات المختصة في العربية والفرنسية

ولا ننسى في زحام الانجازات المشرفة التي وثف وراءها أن نذكر دعوته الطليعية الى انشاء المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب .

هذه الحياة المملوءة بالتكليف نعمت بالتشريف أكثر من مرة فحمل لها صاحبها وسام الاستحقاق من الطبقة الأولى منحه له مصر الأم .

ووسام الاستحقاق الايطالي من درجة كوماندور .

ولكن الوسام الأكبر في عيني هو كتابه « سندباد مصرى » فهذا الكتاب ملحة الشعب المصرى . ففي هذا الكتاب تطالع مصر مشرقا نبيلًا سيدا حوالى ٢٥٠٠ سنة حكمت فيها الأسر المصرية ثم توالى الأسر الأجنبية ألف سنة بعد هذا دون أن تفقد مصر استقلالها فالاستقلال لا يهون من شأنه قيام أسر أجنبية على الحكم كالبطالسة والطولونيين والأكشيديين والفاطميين والأيوبيين والمماليك انما مصر تفقد استقلالها عندما تنزل الى مرتبة الولاية وإبالة والإقليم ..

ان الحاكم في كثير من البلاد الأخرى من جنس مغاير ولا يعنى هذا تبعية البلد له بل تبعيته هو لها ، ولو تبريرا لوجوده . ان ابن طولون والأكشيد وكافور والمز وصلاح الدين هؤلاء حكموا باسم مصر وتوسعوا في الفتح بطاقات مصر واسسوا الدولات يظاهروهم موقع مصر وثروتها وقدراتها الكثيرة مما لم يتوفر لهم في بلادهم الأصلية وبين اقوامهم .

ان البلد ليس الحاكم فحسب ... بل السماء والأرض والزراعة والصناعة والتجارة والعمارة والفن والعلم والمعادن والتقاليد والروح والطابع وهذا كله ظل مصريًا خالصًا متميزًا بل مؤثرا في غيره بقوة شخصيتها وغلبة طابعها حتى سليم الأول افتقر وهو الغالب الى النفائس الحقيقية فانقض عليها في مصر وحمل الى الاستالة ما استطاع الوصول اليه فيها . بل اخذ فناني مصر وصناعها ولم يؤثر عنه انه اخذ فنانيين وصناعا من مكان آخر في الشرق العربى .

ان اجنبية الحاكم ليس لها كل هذا الاعتبار الذى يحلو للبعض ان يصوره .. ان فرعون نفسه لم يكن كل شيء في الحكم .. ان قوته مستمدة من وجدان (الكل المصرى) . لقد بلغ من قوة مصر في اعماقها انها كانت تسمى غزاتها وهم الغالبون « المحرومين المغرورين » .

كان المصريون من اوائلنا يعتبرون بعض الغزوات وفادة همجية دفعتها تسوة الطبيعة في بيئتها الى الوادى الأخضر وبهذا تكون مهمة مصر اقلمتها مثل غزوة الليبيين بل مثل غزوة الهكسوس الذين هنتهم مصر بكلمة (المحرومين) على الرغم من انتصارهم واستيلائهم على الدلتا وهى صفة توحى باعتزاز النفس المصرية بذاتها المعنوية والمادية .. بذاتها الحضارية حتى ولو غلبت سياسيا غزاة مصر اما « محرومون » يتطلعون الى الرخاء المصرى او (برابرة همجيون) يطعمون في (الملك) المصرى . ومن

هذا المفهوم تنبع لفظة الهكسوس التى أطلقتها مصر على الآريين الذين هاجموا من الشمال الشرقى .

وعلى أن المصريين في كل الحالات ظلوا بـ خالصا ، يحتفظون بصفاتهم الأصيلة ويواصلون عملهم الحضارى فلخلق والابتداع والتفنن هوى مصر وهوايتها ... منذ القدم . اما الحكم فلم يكن يهمها منه الا العدل فيها والتعفف عن أموالها أو عدم الجشع والسطو . كان الحكم في نظرها مهما بلغ وظيفة ادارية لا فن فيها حتى لتسميه في سخرية لا تخفى (الضبط والربط) .

ان السلطان الحقيقى في عين مصر هو الفنان الذى لا سلطان لأحد عليه ولو كان من أهل الحرف . الواحد من هؤلاء اليدويين (معلم) ولعلميته أصول وتقاليد وله احترام خاص وسمت معين .

وفي الكتاب قيم تاريخية وحقائق لعل أهمها ما يؤكد العلماء من (أن المصرى الذى انزل في واديه الخصب وسط الصحراء والهضاب والجبال والبحار ، احتفظ بطابعه الانثوغرافى ، غير مشوب في أغلبه ، الى يومنا هذا . فان بضلع مئات الآلاف من أهل الشعوب التى اعتدت على مصر أو استقرت فيها وعاشت أهلها واختلطت بهم ، مالا يمكن أن تكون أكثر من قطرات ماء في بحر خضم من بشرية مصرية أصيلة .)

ويهيىب كتاب سندباد مصرى ، بنا ، أن نعرف أسماء أمكنة بعينها منتشرة على جوانب (وادينا) لها أهميتها في تلمس طريق الحضارة ومسالك التساريخ الطويل الذى عاشه اسلاف اسلافنا منذ فجر الانسان .

وهى أسماء لا يصح أن تبقى غريبة عنا ومتاحفة العالم أجمع تحتفظ بأسمائها ، وبغير قليل من آثارها . حضارة البدارى وديمه وكوم أوشيم والفيوم ونقاده والعمرة ووادى خوف والمعادى وحضارة الواحات الداخلة والخارجة .

(وأهم من كل ذلك أن تعلم أن المصرى ، من أول العصر الحجري الوسيط ، يتجه اتجاهها حضاريا مميزا تختص به مصر .)

وان العصر الحجري الحديث في مصر كان (سابقا بزمان سحيق على حضارة العصر الحجري الحديث في أوروبا ، ومعنى ذلك أن أعظم خطوة من خطوات تطور الإنسانية حدثت غالبا في وادى النيل الأدنى قبل أى مكان آخر .)

لم يكن الدكتور حسين فوزى مؤرخا جامدا يرضد الحقائق الجامدة بل كان مصريا يكتب في حنان وولاء ووفاء وحب عميق .

جيلة الحياة في هذا الشعب هى الحضارة نفسها .. فهو ، في شعوب الأرض طرا ، مثال رجل الاستقرار والسلام .. ومع ذلك لم يمنع السلام والاستقرار في تاريخه الا قليلا ..)

وفي الكتاب قصص :

اقرأ قصة زيارته للمتحف البريطاني .

ومن أجل فصول الكتاب وأشجاءها فصل (القيراط الخامس والعشرون) هذا الفصل الذي عثر فيه الدكتور فوزي على حسبة (بسيطة) من صدر الدولة المملوكية في عهد السلطان المنصور حسام الدين في أواخر القرن السابع الهجري (٦٩٧ هـ) وتقول هذه الحسبة بأن الروك الحسامي قسم مصر الى أربعة وعشرين قيراطا ، أربعة للسلطان وعشرة للأمراء والاطلاقات ، وعشرة للجند !

ثم يتهدج صوت المؤلف حين تبلغ مرارته حافة الكأس فيقول في سخرية مصرية مريرة (قد تتغير أرقام المعادلة ، يعدلها الولاة والملوك والسلطين ... وقد يدخل في الحسبة الباشا العثماني ، والباب العالي ، والاستراتيجوس الروماني والخواجات ، وصرة الأراضي المقدسة وغلاها .. وديون الخديوى اسماعيل ، ولكنها تظل معادلة صحيحة ، طرفها الثاني لا يتغير ، فهو أربعة وعشرون قيراطا .. وتلك ميزة النظريات الرياضية الثابتة على مر الدهور البساطة والدقة . معادلة الاقتصاد المصري ، المالية المصرية ، تدخل في حكم قوانين الطبيعة . كالنظرية الذرية ، وقانون تمدد الغازات ، والجاذبية الأرضية ، هي شيء يعادل ، في دقته وثباته ، حساب درجة تجمد الماء المقطر تحت ضغط جوى واحد .)

هل عرفت نصيب الشعب المصري من خيرات أرضه ونيله وشحمه ، السؤال من عند المؤلف الحزين . ومنه أيضا الجواب :

انه القيراط الخامس والعشرون ، ومكانه .. مملكة السماء !

وفي الكتاب طرائف لوجاز للمضحكات المبكيات ان تطرف أو تروق .. يصف المؤلف الأتراك رجال الدولة (العلية) فتجزم الصورة كما تعرفهم (جفاة غلاظ أرذال يتهاككون على المال ويجزون وراء الرشوة ثم يقبلونها مع الفطرسية .) وفي الكتاب صداقات مصرية واجنبية يصلك الكتاب بهما كما وصلني بالرحالة (فولنيسيه) وبالنلامة (اميلينو) وبالفنان الانسان (شاتوبريان) وبالمؤرخ (جيمس هنرى برينشيد) .

ليس غريبا أن يحيى منساحب الجائزة التقديرية في فنون ، أن يحيى في كتابه (سندباد مصري) ثلاثين قرنا من الفن المصري عاشت برغم الاضطرابات والثورات والغزو الهكسوسى والرزة الفارسية والحكم المقتدوني والروماني . ليست هذه هي الاعجوبة الحققة في تاريخ الفنون الانسانية كلها ؟

ان مصر وتاريخها كان موضوع كتاب سندباد مصري ..

كان مخربا والكتاب صلاة .

بورك المحراب وبورك الصلاة .

الشاعر أحمد رامى

صاحب جائزة الدولة التقديرية في الادب

ولد بالقاهرة سنة ١٨٩٢ وتلقى علومه الأولى بالمحمدية الابتدائية فالخديوية الثانوية ثم التحق بمدرسة المعلمين العليا التي نال الدبلوم منها سنة ١٩١٤ كما نال الدبلوم في اللغة الفارسية من مدرسة اللغات الشرقية بباريس سنة ١٩٢٤ فأصبح يتقن اللغات : الإنجليزية والفرنسية والفارسية .

وعاد رامى الى مصر فتقلب في عدة وظائف فمن مدرس الى أمين مكتبة الى وكيل دار الكتب الى مستشار فني للنواحي الادبية بالاذاعة .

وقد أوفد للعمل في مكتبة عصبة الأمم بجنيف سنة ١٩٣٨ فبقى هناك ستة أشهر . وزار رامى غير فرنسا وسويسرا ، إنجلترا وألمانيا .

ورامى الشاعر له خمسة دواوين أولها سنة ١٩١٧ وآخرها سنة ١٩٦٥ يجمعها « ديوان رامى » لفى كل طبعة جديدة لهذا الديوان كان صاحبه يصنى شعره وينحى منه ويثبت الاصلح كما كان يفعل ألفريد دي موسيه .

وأظهر ما يميز (رامى) شاعرا أنه تعفف على المدح وعف عن الهجاء حتى الغزل في شعره لا يتعلق بالوصاف الحسية والجسدية ولكنه شوق وحرمان ولقاء وأحلام وحدة ... بل الرثاء له خاصيته في شعره فليس في رثائه معان عامه فهو لم يسكت الطير ولم يحجر الشجر ولكن الرثاء عنده كالغزل : لوعة وحنين واعتقاد .. فكانه غزل في الميت .. ولأمر ما كان الشريف مثلا أغزل شاعر وأرمل شاعر .

والرثية عند رامى لا تصلح أن تقال في غير صاحبها لخاصيتها .

والقصيدة في شعر رامى وحدة متكاملة فهو يعيب مذهب (بيت القصيد) وهو يؤثر القافية العربية ويرى فيها عماد البناء في الشعر . وقد حافظ عليها فلم يعترف بالشعر المرسل أو المزدوج أو تقسيم القصيدة الذى يعد خروجا عن النظام المألوف لا سيما وأن موسيقية الشعر العربى تفرى الشاعر بها ، بحوره الستة عشر وما يتفرع منها وهو حوالى ١٤ حين تقصر بحور الشعر العربى على خمسة أبجر .

واسلوب رامى صورة منه ومن ثم فهو اسلوب حيننا لصاحك سعيد وأنا دافع حزين . وهو تارة هادى راض

وثارة يعلو ثبضه ويثشد وجيبه . وهو في كل حاله سهل رضى غير الفاظ قليلة ليست سهلة وليست متقنة . وقد حاولت استقصاءها في الديوان كله فلم تأخذ عيني غير اثني عشر لفظا هي :

بديدا - حاصب - حالاتها الأيدي - المدجان - ميسود - سديم - خضرم يتهور - مهبج - أكرى - ثنا ضوءه - سجوم - يلوب .

ومنها الذى اذا استقرأناه مثل (مدجان - حاصب - بديدا) وجدناه قد اقتضاه تحكم القافية والتفاعيل وضرورة الأوزان أو ربما كان لواذه الى مثل هذه الكلمات الغريبة لأحداث الدهشة الجمالية .

على ان دور رامى الحقيقى انما هو في « الأغنية المصرية » بما طور واستحدث وخلق . فرامى هو رأس المدرسة الرومانطيقية في الغناء .

ان الغناء المصرى قبل رامى لم يكن ينقصه الصوت الجميل الرائع ، ولم يكن ينقصه كذلك اللحن الشجى الطروب ، ولم يكن ينقصه أيضا الأداء الفنى الممتاز ولكن كل هذا أخل به وهون منه اللفظ السقيم والخيال المريض ، والمعنى المهبض ، والصورة العارية .. فلما زف رامى الى الصوت واللحن عرائس الشعر وبدع الأدب ، سما الغناء وارتفع المنى بجناحيه . الأدب والموسيقى الى سماء الفن الرفيع وكان من قبل لا يزيد عن مسلاة للتلهى أو ملهاة للتسلية ، أو أداة للفرح لملها أيسر تكاليفه وان كانت أزهى مباحجه .

وقد سار رامى في طريق الغناء فالف المونولوج الغنائى كما اذاع رامى الديالوج الغنائى أيضا .

وقد دخل رامى على الزجل شامرا فهو لم يأخذ فيه الا بعد ان أصدر دواوينه الثلاثة ومن ثم أدخل بحور الشعر وأوزانه في زجله بل لقد استعمل في أزجاله جميع بحور الشعر وتفاعيله .. بل خلق تفاعيل جديدة لتساوق مع اللحن مثل :

شاكى

ومين بيسمع منى

بلكى

ومين بيسال منى

وهو بحر الدوبيت ،

كما تلمع التصريح والتثنية والتثليث في :

هلت ليالى القمر

، رق الحبيب

، سهران لوحدى

، فاكرا

والبحر اذا اختلفت يكون بينها جامع خاص مثل مزج الألوان عند الرسام وهكذا الشأن عند رامى .

والمونولوج بصورة وألوانه اذا صيغ من بحر وأحد ، يمل .. لهذا ينوع ليطرف .

وهو في أغانيه يؤمن بالوحدة ، فالأغنية عنده فكرة متردة ونتيجة في الآخر . والوحدة لازمة للأغنية لزومها للنابلو . كما تمتاز أغنيته بالتسلسل حتى لو أنك رفعت منها بيتا أو بيتين لانهارت ولا كذلك الذى رثا فتغزل أولا .

وهو لا يطيل بتأثير العصر وتأثير روحه هو وجوه . وأغانيه فيها من الممانى ما لم يسبق اليه ولا يهون منها انها انماقت الى زجل ، فان الزجل أو الشعر المقفى ليس إلا أداة تعبير . والممول الأكبر على الصورة ، على الأحساس الدائم الموحى .. على الحياة المبثوثة في القطعة كائنة ما كانت هذه القطعة قصيدة أو مقطوعة .. سواء . وكما ان أحب البحور الى رامى ، في القصيد ، (بحر الخفيف) الذى نظم منه نحو نصف ديوان مع أنه من أشق البحور على المبتدئين لأن تفاصيله غير مرتبة ، فان أحب البحور اليه فى الأغاني بحر (المجتث) ومنه معظم مطالعه كقوله :

ولفت أودع حبيبي

غلبت أصالح في روى

هلت ليالى القمر

جددت حبك ليه

كما انه يحب « مطلع البسيط » ومن هذا قوله :

النوم يداعب عيون حبيبي .

وحين كانت الأغنية قديما من بحر واحد تسمى « رامى » بمزج البحور فى الأغنية الواحدة كما يمزج الفنان الأكبر ألوان الشفق فلا تدرى متى بدأ اللون احمر ومتى انتهى ترمزيا ، فأغنية (غلبت أصالح في روى) مطلعها من (المجتث) ووسطها من « مطلع البسيط » كقوله (مسبحت أشكى منك لروحي وفضلت ألقى عنك جروحي) بحيث يخلو تسلسل هذه القطعة من بحر الى بحر في غير اعتساف .

ولعل مزج البحور وتسلسله في النظم من حيث هو بناء .. من حيث هو تفاعيل .. من حيث هو قواف ، يغرى الملحن بالتسلسل في الأنغام ..

وأغاني رامى فيها رفرقة وهلهلة وعدوبة أسرة ولا تخلو من شجى ونواح .. وأغانيه النابعة من قلبه ، لا تلك التى تهليها الأقلام ، تحس معها انها فصل من تاريخه ، وذكرى من ماضيه ، وحلم لحاضره ، وأمل لأن من أيامه قريب .

وأغاني رامى فيها تحرق وظلم وحرمان سعيد لو سمح هذا التعبير فان الشاعر يصرح في أكثر من موضع بأنه راض بالظلم قانع بالجنا بل جاء عليه وقت قال فيه « حتى الحفا معروم منه » .

لولا وفاء الصفحات المقدرة لى في هذا العدد لاسترسلت في تحليل فن رامى شعرا وغناء . فلنتقل الى نقطة اخرى .

اسهم رامى ٤ الى جانب الاغنية ، في نهضة المسرح فقدم له مسرحية (النسر الصغير) وهي مترجمة عن الشاعر الفرنسى روستان .

ثم ترجم (في سبيل التساج) عن بونستار وترجم ١٥ تمثيلية ، وقد مثلت كلها ولكن لم يطبع منها غير سميراميس الذى يمتاز فيها بقدرته على اعطاء صورة جلوة بجمل قصيرة مكينة .

وترجم اوتيريت عابدة .

وترجم رامى عن شكسبير (هاملت) و (يوليوس قيصر) و (العاصفة) كما ألف للمسرح (غرام الشعراء) وهي ليست رواية كاملة بل هي فصل من ثلاثة مناظر أهم ما فيها الحوار .

وآلف رامى للسينما (وداد) التى استوحاها من ألف ليلة وليلة . كما ألف (دنائير) .

واسهم في النهضة المسرحية بوضع الحوار أو الاغاني لأكثر من ثلاثين رواية سينمائية .

وفي الترجمة تعد رباعيات الخيام أظهر عمل لرامى في هذا المجال . ترجم رامى رباعيات الخيام عن الأصل الفارسي لأول مرة وكانت الرباعيات قد ترجمت قبلا في مصر ولكن عن الانجليزية . وقد ترجمت الرباعيات في العراق عن الفارسية بعد ترجمة رامى لها اذ تلاه الزهاوى والصافى النجفى وحامد الصراف وعبد الحق قاضل .

وقد صدرت من ترجمته حتى الآن إحدى عشرة طبعة ولهذا دلالة على ثقيلها وإثارةها .

وقد شغلت رباعيات رامى النقد طويلا على أنها مهما تباعدت الآراء فيها أو تلاقحت فإن فيها نفحة من روح الخيام وظلا منه . من طول معاينة الشاعر له في آثاره وليغته واهتمامه به وجه له ولعل (رامى) كلف بالخيام لأن فيه منه أشباه فشاعر الفرس قدرى مثله . طروب مثله . غنائى مثله . والأرواح جنود مجندة .

ورامى ، كالدكتور فوزى ، قاهرى صميم عرف الألفة والحارات والجوامع والمحا ومن ثم صور الحب ومشاعر الشعب بمصريته ودمه . وزجله رجل (بلدى) صميم فيه روح ابن البلد ولماجنته . وهو من هذا أقرب ما يكون الى العربية الفصحى . بل هو عربية فصيحة غير مشكولة . وعلى معرفته الموسعة بالانجليزية والفرنسية والفارسية فإن أدبه لم يشبه لوتة اجنبية .

هذا هو الشاعر الفنان المصرى أحمد رامى صاحب جائزة الدولة التقديرية في الأدب .

الدكتور محمد عوض محمد :

صاحب جائزة الدولة التقديرية في العلوم الاجتماعية .

ولد بمدينة المنصورة سنة ١٨٩٥ . وفي مدرسة المنصورة الابتدائية تلقى علومه الأولى فبالعباسية الثانوية بالاسكندرية فالمعلمين العليا ونال دبلوم مدرسة المعلمين العليا سنة ١٩٢٠ . ثم سافر الى انجلترا وهناك حصل على بكالوريوس الآداب مع مرتبة الشرف ١٩٢٤ ثم الماجستير ١٩٢٦ أما الدكتوراه فقد نالها من جامعة لندن .

وعند عودته الى مصر شغل وظيفة مدرس بآداب القاهرة ١٩٢٦ فاستاذ مساعد ١٩٢٨ ثم استاذ سنة ١٩٣٨ وبعد هذا مديرا لمعهد الدراسات الافريقية ١٩٤٨ - وهو المعهد الذى انشأه سنة ١٩٤٧ باسم معهد الدراسات السودانية - فوزيرا للتربية والتعليم ١٩٥٤ .

لقد قضى الدكتور عوض أربعين عاما في التعليم الجامعى (١٩٢٦ - ١٩٦٦) ولا يزال يمارس التدريس كأستاذ غير متفرغ بكلية آداب القاهرة .

لم ينقطع عن التدريس في أى وقت طوال هذه المدة سواء أكان أستاذا أم رئيسا لمعهد أو مديرا لجامعة أو وزيرا .

وقد جمع الدكتور عوض في شخصه رجل الجامعة ورجل الدولة معا فسفر لهما في المؤتمرات العلمية والأدبية .

كما مثل في المجال الأدبى في مؤتمرات نادى القلم الدولى لسنة ١٩٣٤ (أدنبرة) ، سنة ١٩٣٦ (بولنيوس ايرس) ، ١٩٣٧ (باريس) . وكان ضيف الشرف في مؤتمر طوكيو ١٩٥٧ وأوسلو سنة ١٩٦٤ .

وفي المجال الدولى أيضا ظهر على مسرح الأحداث مستشارا لوفاة مصر في مؤتمر سان فرانسيسكو ١٩٤٥ ، ورئيسا لقسم العلوم الاجتماعية في منظمة اليونسكو ١٩٤٧/١٩٤٦ وهو الذى وضع الأسس والنظم لهذا القسم ، وعضوا فئات رئيس فريس وفد مصر في مؤتمرات اليونسكو ١٩٤٨ وإلى عدة سنوات آخر .

وقد انتخب الدكتور عوض ليكون عضوا في المجلس التنفيذي لليونسكو ١٩٥٤ - ١٩٦٢ ثم رئيسا له بعد هذا ١٩٦١ - ١٩٦٢ .

حقائق مذهلة عن عالم نصفه عبد ونصفه حر كما يسميه الدكتور عوض .

٥ - السلالات والشعوب الأفريقية :

وهو الكتاب الأول من نوعه في العربية وهو دراسة علمية لأفريقيا والأفريقيين .

هذا عدا مقالات وبحوث عديدة منها : الصهيونية في نظر العلم ، مشروعات الأردن سنة ١٩٥٥ ، قوم العرب في السودان .

وفي الأدب أيضا ألف الدكتور عوض وترجم ومن عطائه فيه :

● فن المقالة الأدبية .

● سنوحى : الذى ساق فيه مضامين كبيرة وسخر فيها من أخرى وكأن سنوحى يعيش بيننا .

● حديث الشرق والغرب .

كما ترجم فوست سنة ١٩٢٩ لجوته وترجم له أيضا (هرمن ونوروييه) .

وعن شكسبير ترجم ثلاث مسرحيات هي : كنج جون ، هنرى الخامس ، هملت .

وفي سنة ١٩٣٥ ترجم عن أبر كرومبى كتاب (النقد الأدبى) .

وقد أعانه على هذا كله نوافله المفتوحة على العالم كله وأعطى معرفته السليمة للإنجليزية والفرنسية والألمانية بل التركية أيضا .

والدكتور عوض عضو جمعية الدراسات السكانية والجمعية الجغرافية المصرية والجمعية المصرية للدراسات التاريخية ، وهو بالطبع رئيس الجمعية المصرية للدراسات الاجتماعية إذ كان من طلائع العاملين لإنشائها سنة ١٩٢٨ .

وهو عضو مجمع اللغة العربية وعضو المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ، وعضو مركز تسجيل الآثار ، وعضو لجنة الدراسات الأفريقية .

حياة حافلة خصبة اثرت الأدب ونفعت العلم ونفعت به وأضافت إليه .

لقد نال الدكتور عوض جائزة الدولة التقديرية باعتباره أحد علمائنا الأفاضل الذين شاركوا في تربية جيل بل أجيال من المتعلمين والباحثين . . . باعتباره العالم الأدبى صاحب الأسلوب الرصين في كتابتيه العلمية والأدبية باعتباره المتحدث عن قضايا مصر في المحافل الدولية بأسلوب يرفع من شأن هذا الوطن ويعلى من مكانته مما أكسبه تقدير الدولة وتقدير الدول الأجنبية .

نال الدكتور عوض جائزة الدولة التقديرية باعتباره الجغرافى الذى وضع علمه في خدمة قضايا الوطن والعالم فأثبت بذلك أن الجغرافية علم واسع الأفاق . . . بعيد الحدود .

نعمات أحمد فؤاد

كما كان عضوا في لجنة منع التفرفة في الأمم المتحدة منذ عام ١٩٥٣ الى الآن ورئيسا للجنة في السنوات ١٩٥٧ ، ١٩٥٨ ، ١٩٥٩ .

وقد انتدبته منظمة العمل الدولى بجنيف ١٩٦٢ لمعاونة حكومة السودان في معالجة مشكلة استقرار البدو في منطقة (البطانة) .

كما اختارته الأمم المتحدة مقررا خاصا في مسألة الرق وتجارة الرقيق ومن جهوده في هذا المجال التقريران الضافيان اللذان قدمهما عامى ١٩٦٥ ، ١٩٦٦ .

وهى مكانة دولية لا يبلغها الا الافذاذ متعددى القدرات والثقافات .

ان الكرة الأرضية التى تخصصى الدكتور عوض في جغرافيتها قد رآها الدكتور عوض رأى العين اذا استثنينا شرق أوروبا وأستراليا . فقد رأى الأمريكتين ورأى بلاد الشرقين الأدنى والأقصى كما ذرع أفريقيا طولا وعرضا . ومن الغريب أن وسع نشاطه بعد هذا كله الكتابة للمجلات والصحف فنشرت له ونشرت عنه الرسالة والثقافة والهلال والأهرام والأخبار ومجلة الجمعية الجغرافية في مصر وفي نيويورك ومكتب العمل بجنيف ومجلة الشرق الأوسط بواشنطن . وله في المكتبة العلمية كتب أهمها :

● ١ - نهر النيل (١٩٣٠) وهو مرجع رئيسى في بابهِ

● ٢ - سكان هذا الكوكب (١٩٣٥) وهو دراسة ديموغرافية للسكان في جميع الأقطار . وقد وقف عند مصر وقفة طويلة يتعمق أسباب نمو السكان مع كثرة الوفيات انخفاض مستوى المعيشة وما ينجم عن هذا الوضع من مشاكل اجتماعية .

وقد ارتفع صوت الدكتور عوض سنة ١٩٣٦ بدعوة الساعة أى تنظيم النسل فكان سابقا بثلاثين سنة شأن المصلحين في قومهم الذين تكشف قوة الرؤية عندهم أبعادا غير منظورة في حينها .

● ٣ - السودان الشمالى : وهو الكتاب الذى نال منه جائزة الدولة للعلوم الاجتماعية ١٩٥٠ وهو بهذا الكتاب قد شق أرضا جديدة إذ لم يكن هناك كتاب عن السودان الشمالى . حتى كتاب الغرب كانوا قد قصروا عنايتهم في ذلك الحين على السودان الجنوبى .

٤ - الاستعمار .

وحين عرض للاستعمار وطرائقه في هذا الكتاب ضرب أمثلة مستقاة من حوادث التاريخ مما يتعدى على القارىء أن يثر عليه في كتب التاريخ المتداولة . وعلى الأخص في المؤلفات الإنجليزية وهى النوع الشائع في البلاد العربية .

وقد نبه في هذا الكتاب الى خطر الاستعمار الصهيونى باعتباره خطرته أشد وأضخم من أى خطر آخر تتعرض له البلاد العربية اليوم ومع هذا لا نكاد نذكر هذه الحقيقة . وليست هذه هى الحقيقة الوحيدة لى هذا الكتاب

عبد الرحمن الراجحي

سؤرخ الحركة القومية



ولد في ٨ فبراير سنة ١٨٨٩ بالقاهرة في بيت علم ودين ، والده الشيخ عبد اللطيف الراجحي من علماء الأزهر ، وقد هاجرت أسرته من بلاد الشام واستقرت بمدينة طنطا ، واشتهر من أبنائها مصطفى صادق الراجحي و أمين الراجحي ... وعبد الرحمن الراجحي .

ومن عجب أنه في عام ١٨٨٩ هذا أو نحوه ولد العقاد وطه حسين وسلامة موسى وهيكال والمائذني وغيرهم من جيل الرواد في ثقافتنا الحديثة . حصل عبد الرحمن على الابتدائية من مدرسة رأس التين بالإسكندرية في سنة ١٩٠١ وحصل على البكالوريا من نفس المدرسة في سنة ١٩٠٤ ، وأراد له والده أن يلتحق بالأزهر - كما كان عليه الحال في تلك الأيام - غير أن عبد الرحمن فضل الحقوق ، وتخرج فيها سنة ١٩٠٨ .

وقد هيسأت للراجحي نشأته البرجوازية أولا ودراسته الحقوقية ثانيا الاتصال بجهازات الحزب الوطنى وبخاصة بعد تأسيس نادى المدارس العليا فى سنة ١٩٠٦ ، وكان من الماقل الهامة للحزب الوطنى ... وهكذا التقى عبد الرحمن بمصطفى كامل ، ومهدت له الفترة القصيرة التى عرفه خلالها أن يتمسك بمبادئ هذا الحزب

وأن يصير من أبرز أعضائه فيما بعد . لكن العلاقة بين عبد الرحمن الراجحي و مصطفى كامل لم تمتد طويلا ، كما أنه لم يلتق به الا مرات معدودة ، وعرف بعده خليفته العظيم محمد فريد الذى كان بمثابة والد أو أخ كبير فأتاح له فرصة الكتابة فى اللواء - وهى جريدة الحزب الوطنى - الى جانب عمله بالمحاماة ، واصطحبه الى أوروبا فى المؤتمرات التى كان يشترك فيها الحزب الوطنى ، وعندما نفى محمد فريد من مصر سنة ١٩١٢ كثرت المراسلات بينهما .

وكان لثورية عبد الرحمن الأولى ودراسته الحقوقية وكتاباته فى صحف الحزب الوطنى ، كان لكل هذا اثر كبير فى الدفع به الى تأليف أول كتبه الذى صدر فى عام ١٩١٢ بعنوان « حقوق الشعب » ، حلل فيه النظريات المختلفة للدولة والحكومة النيابية السليمة ووظائف المجالس التشريعية . كما أن الاتجاه الاجتماعى الذى ظهر فى أخريات زعامة مصطفى كامل وأوليات زعامة محمد فريد أدى الى أن يؤلف كتابا آخر صدر فى عام ١٩١٤ بعنوان « نقابات التعاون الزراعية » ، أبخ فيه للدعوة التعاونية فى مصر ، ومنشآت التعاون

بها وبالخارج ، وعلاقة التعاون بالنهضة الاقتصادية والاجتماعية . وقد نال هذا الكتاب تقدير الزعيم محمد فريد الذى وصفه بأنه « احسن كتاب اخرج للامة العربية فى هذا العام » .

وعندما أعلنت الحرب العالمية الأولى تخرج موقف الحزب الوطنى بسبب مناضحه للانجليز ، وجرت حركة اعتقالات واسعة لرجال هذا الحزب ، ونفى بعضهم الى الخارج ، وألقى القبض على عبد الرحمن وأخيه أمين فى أغسطس سنة ١٩١٥ وبقيما فى السجن حتى يونية سنة ١٩١٦ .

وفى عام ١٩١٩ اندلعت الثورة فى مصر ، ولم يكن لمحمد الرحمن ولا لرجال الحزب الوطنى دور كبير فى قيادتها ، اذ كانت هذه القيادة لرجال حزب الأمة القديم ، لكنه سجل انطباعاته عن الثورة فى كتابه الذى نشره مسلسلا بجريدة الاخبار سنة ١٩٢١ ثم أصدره فى العام التالى بعنوان « الجمعيات الوطنية » .

واشترك عندئذى عبد الرحمن فى الحياة السياسية بعد الثورة على مستويات معينة اذ انتخب عضوا فى مجلس النواب عن المنصورة فى سنة ١٩٢٤ وبقي فيه سنتين ، كما أصبح عضوا فى مجلس الشيوخ عن المنصورة ايضا



التاريخ بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ، ونال جائزة الدولة التقديرية في العلوم الاجتماعية سنة ١٩٦٠ . . . وتوفاه الله في ٣ ديسمبر ١٩٦٦ عن ثمانية وسبعين عاما . والدور الحقيقي الذي أسهم به الرافعي كمؤرخ يأتي من محاولته الرائدة للتاريخ لمصر الحديثة ، على أن هذا الدور يصدر عن نزعة الوطنية أولا وانتمائه للحزب الوطني ثانيا ، فالتاريخ عنده ، كما عبر عنه أكثر من مرة في كتبه « مدرسة الوطنية » وهو يقول في مذكراته « أحببت التاريخ منذ صباي ، وكنت ولا أزال أراه مدرسة لتقويم أخلاق الشعب ، والنهوض بتربيته السياسية والقومية وزاد تعلقي به أني رأيت فيه على ضوء التجارب وسيلة ناجعة لتثقيف العقول ورفع مستوى الوطنية والوعي القومي في النفوس » .

وتلك لغة جميلة من الرافعي ، ولكنها لا تكفي وحدها لتبرير دراسته للتاريخ ، على أننا نخرج من هذه النقطة إلى نقطة أخرى ، هي أنه اعتبر تراث الحزب الوطني وتاريخه هما المحور الذي تدور عليه الحركة الوطنية في مصر . يبدو هذا بوضوح إذا عرفنا أنه ألحق عليه منذ سنة ١٩٢٦ ، بعد أن تصدر الوفد الحركة الوطنية ، ثم وفاة سعد زغلول وظهور الدراسات الضالعية عنه وعن دوره في هذه الحركة وهو دور كان يمس أوتارا حساسة عند رجال الحزب الوطني ، أقول ألحق عليه فكرة الترجمة لحياة مصطفى كامل ، لكنه وجد أن لزعامته بلورا تمت قبله ، ثم كانت لها آثار عاشت بعده ، فالجاء هذا إلى أن يبدأ بالتاريخ للحركة القومية ، منذ أواخر القرن الثامن عشر ، وقد ظهر أول كتاب في هذه السلسلة سنة ١٩٢٩ .

ونضيف هنا أن كان من المفروض أن يقتصر الرافعي في هذه السلسلة على تتبع نمو الوعي القومي لدى المصريين ومراحل تطوره ، لكن كتابه الذي يحمل اسم « تاريخ الحركة

» باعث الحركة الوطنية » ، والتاسع عن محمد فريد « رمز الإخلاص والتضحية » .

وأرخ الرافعي لثورة ١٩١٩ بكتابين ، كما أرخ لأمقاب الثورة بثلاثة كتب تنتهي عند عام ١٩٥١ ، وهو العام الذي ألغيت فيه المعاهدة ، ثم كتب عن مقدمات ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ، وعن عهد الثورة نفسها حتى سنة ١٩٥٩ .

ومن الممكن أن نضيف إلى هذه السلسلة كتابه الصغير عن « معاهدة ١٩٣٦ هل هي استقلال أم حماية » وكتابه « تاريخ الحركة القومية في مصر القديمة » . كما أنه اختصر كتابه عن الثورة العربية وعدل فيه ليصدر كتابه عن « أحمد عرابي » .

وقد أرخ الرافعي لحياته بكتاب عنوانه « مذكراتي » ، كما أرخ للفترة التي قضها بمجلس النواب والشيوخ بكتاب عنوانه « أربعة عشر عاما في البرلمان » . والف كتابا عن « شعراء الوطنية » . ويصدر له هذا الشهر عن الدار المصرية للتأليف والترجمة كتابه « جمال الدين الأفغاني » .

وتقديرا للجهود الكبيرة التي قام بها عبد الرحمن الرافعي في التاريخ لمصر الحديثة ، أختير مقررا للجنة

منذ سنة ١٩٣٩ حتى سنة ١٩٥١ ، وتولى وزارة التموين مدة أربعة شهور في عهد حسين سرى سنة ١٩٤٩ . وخلال هذه السنوات اشترك في إنشاء جمعياته التعاون الزراعية ، والترويج لإسهم بنك مصر ، كما دعا لإنشاء بنك التسليف الزراعي والتعاوني .

أما مناصبه الأخرى التي تولاها ، فقد كان سكرتيرا للحزب الوطني أربعة عشر عاما (١٩٣٢ - ١٩٤٦) ، كما تولى منصب وكيل نقابة المحامين سنة ١٩٤٠ ، وأصبح بعد ذلك نقيبا للمحامين .

هذا عن حياته الرسمية .

أما حياته الفكرية فترتبط أشد ما ترتبط بكتبه المعروفة بـ « تاريخ الحركة القومية » ، وهي أهم الآثار التي تبقت لنا منه ، والتي يعد من أجلها أول مؤرخ لمصر الحديثة . وعدة هذه الكتب ستة عشر كتابا ، اختص الأولان بتاريخ مصر منذ أواخر القرن الثامن عشر والحملات الفرنسية ، والثالث بمصر محمد علي ، والرابع والخامس بمصر عباس وسعيد وإسماعيل ، أما السادس فهو عن الثورة العربية والاحتلال الإنجليزي ، والسابع عن عشر السنوات الأولى للاحتلال ، والثامن عن مصطفى كامل

القومية» لم يلبث أن امتد موضوعه حتى شمل تاريخ مصر الحديث كله .

فالرافعى يؤرخ للحركة القومية من منظور معين ، فهو يترجم لحياة مصطفى كامل ومحمد فريد ويجعلهما علمين على مرحلة تمتد من سنة ١٨٩٢ الى سنة ١٩١٩ ، لكنه لا يفعل نفس الشيء مع سعد زغلول . وكان الدافع له على هذا أن سعدا ينتمى أصلا الى حزب الأمة القديم ، وهو الحزب المعتدل المنافس للحزب الوطنى ونحن لا نبالي هنا اذا قلنا أن كتابه الذى ألفه من فترة العشر السنوات التالية للإحتلال - رغم عدم أهمية هذه الفترة فى تاريخنا الحديث - إلا أن مؤرخنا شاء أن يبرز ما كانت عليه مصر من يأس وضياع وحيوة ، قبل أن يتسلم مصطفى كامل لواء الحركة الوطنية ويبعثها من جديد ، مع أنه كان من الممكن جعل تاريخ هذه الفترة مؤخرة لكتابه عن الثورة العربية ، أو مقدمة لكتابه عن مصطفى كامل .

وللنزعة الوطنية وجه آخر فى كتب الرافعى ، إذ أنه أرخ لمصر منفصلة عن جاراتها العربيات ، ولا يعيب هذا الرافعى كثيرا لأنه كانت لمصر فى ذلك الحين ظروفها الخاصة التى تجعل مسار الحركة الوطنية فيها مختلفا عن مسارها فى أقطار الشرق العربى ، لأنها كانت تناهض بريطانيا وتستعين عليها بدولة الخلافة ، فى حين كانت بلاد الشرق العربى الأخرى تناهض العثمانيين وتستعين عليهم بأوروبا . وقد استمرت هذه الحال حتى ما بعد الحرب العالمية الأولى بسنوات ، فإذا عرفنا أن الحزب الوطنى نفسه - وهو الحزب الذى ينتمى اليه الرافعى - كان يعرف فى مصر بحزب الخلافة ، مرفنا ماذا يكون عليه بالضبط موقف الرافعى كمؤرخ .

والرافعى لا يعطى اهتماما كبيرا للعوامل الاجتماعية ومساهماتها فى صنع الحدث التاريخى بل أنه يجعل الأبطال أعلاما على مراحل معينة من التاريخ ، ونحن لا نختلف مع الرافعى فى وضوح النور الذى يلعبه البطل ،

لكننا نختلف معه فى تحديد أبعاد هذا الدور ، فهو مثلاً يرجع الفصل فى الاتبعات الكبير الذى حدث سنة ١٩١٩ الى مصطفى كامل .

يقول « فلولا الوطنية التى بثها مصطفى كامل فى نفوس المصريين خلال الثمانية عشر عاما التى قضاها فى الكفاح ، لمرت سنة ١٩١٩ كما تمر غيرها من السنين ، دون أن تتجلى فيها روح الثورة ، فالثورة هى غرس الوطنية ، والوطنية هى نتيجة جهاد مصطفى كامل المتواصل طوال هذه السنين » .

وقد كان لنشأة عبد الرحمن البرجوازية أولا وانتمائه للحزب الوطنى ثانيا أثر كبير فى تركيز اهتمامه على العوامل السياسية بالدرجة الأولى ، فالحزب الوطنى إبان زعامة مصطفى كامل والى حد كبير فى عهد زعامة محمد فريد كان يتجه الى تركيا وفرنسا ، الأولى بوصفها صاحبة السلطة الشرعية فى مصر والثانية بوصفها المنافسة الأوروبية الأولى لاتجلترا . إذن فهو حزب يطلب الاستقلال أساسا أما ماعدا ذلك من وجوه الإصلاح الاجتماعى فيأتى فى الدرجة الثانية ، ولم يتهيا لهذا الحزب أن يضع لنفسه برنامجا اجتماعيا إلا بعد نكسة الاتفاق الودى سنة ١٩٠٤ ، وقد اتضح هذا البرنامج فى عهد محمد فريد الذى اهتم بإنشاء المدارس وتدعيم أركان الحركة التعاونية والنقابية ... ولكن جهود هذا الزعيم لم تلبث أن انصرفت بعد نفيه سنة ١٩١٢ ، ثم تشتت رجال الحزب خلال سنوات الحرب العالمية الأولى .

وقد لعبت الأحداث السياسية فى مصر دورا كبيرا فى جذب اهتمام المؤرخين بسبب خطورة هذه الأحداث من ناحية وتتابعها من ناحية أخرى ، ما بين ثورة ١٩١٩ وانتكاسها ، والانشقاق الذى حدث بعدها ، وحادثة السردار سنة ١٩٢٤ ، وإخلاء السودان ، وحكم القبضة الحديدية سنة ١٩٢٩ ودستور صدقى وعهده الأسود ١٩٣٠ - ١٩٣٣ ، واجهاض ثورة ١٩٣٥ ، والمعاهدة التى اختلف

الرأى بشأنها ، ثم الحرب العالمية الثانية ، وحادث فبراير ، والأحداث التى تلت الحرب ، كحادث كوبرى عباس ، واتفاق صدقى - بيفن ، وحرب فلسطين ثم إلغاء المعاهدة .

كل هذه الأحداث السياسية لها مضمون اجتماعى ، وقد كانت العوامل الاجتماعية تشكل جانبا عظيما فى طبيعة تكوينها ، لكن المؤرخين تنبهوا اليها على أنها صورة من صور الصراع بين مصر والانجليز ، ويدخل القصر طرفا ثالثا .

ونضيف هنا أن الاتجاهات الاشتراكية فى تفسير التاريخ لم تكن قد برزت بعد بوضوح على المسرح ، ولم تستطع هذه الاتجاهات أن تجد لنفسها مثقفا إلا بعد الحرب العالمية الثانية ، وكان الرافعى قد قطع شوطا كبيرا فى سلسلة كتبه القومية .

إذن فنحن نخلص من كل هذا الى أن نزعة عبد الرحمن الرافعى من ناحية ، وانتمائه للحزب الوطنى من ناحية أخرى ، وظروف عصره من ناحية ثالثة ، كان لكل هذا أثر كبير فى تحديد رؤياه الخاصة للتاريخ المصرى الحديث . ولكن هناك ملاحظة أخرى على منهج الرافعى فى كتاباته فهو يتبع أسلوب الحوليات أى سرد الأحداث التاريخية حسب التتابع الزمنى ، ويملا كتبه فى أحيان كثيرة بمواد لا تعد تاريخية بذاتها ، وإنما من الممكن أن نستعين بمدلولها التاريخى العام ، ففى عرضه لتاريخ الحملة الفرنسية مثلا يترجم لعلماء الحملة ومهندسيها واقتصاديينها وأطبائها وأدبائها ، ويذكر المسارك الحربية الصغيرة بالتفصيل ، يلخص تراجم أعيان هذا العصر كما وزدت فى الجبرئى . ويكرر نفس الشيء فى كتابه عن عصر محمد على وعصر اسماعيل ، وهو يقطع حديثه عن لجنة ملتر - مع أهمية هذا الحديث ليخبرنا بمصرع اثنى عشر طالبا مصريا فى ثائرة قطار بايطاليا سنة ١٩٢٠ ، ويقطع حديثه عن استمرار

الانحلاف بعد وفاة سعد زغلول ، واذا بنا امام عشر صفحات عن وفاة أخيه أمين الرافعي وما قيل في تأبينه .

على أن هذا كله لا يفض من قدر فقيدنا الكبير كرائد في مجال جديد من مجالات الثقافة ، فالشاهد أن فن (أو علم) التاريخ قد بدأ متأخرا في مصر الحديثة عن قرينه فن كتابة التراجم ، فالن الأخير عريق في ثقافتنا العربية ، وقد انتعش في عصر الرافعي على أيدي العقاد وطه حسين وهيكل وغيرهم من الرواد ، ولكن على مستوى التاريخ كعلم لا نجد هذا التطور ، غاية ما بلغه قبل أن يشرع الرافعي في تأليف كتبه التاريخية هو ما قام به الشيخ محمد الخضري وأهل جيله من علماء الأزهر من تأليف كتبهم في التاريخ الاسلامي على طريقة التنسيق والتهديب أو طريقة الجمع والتبويب ، ولا تزال لهذه الطريقة الأخيرة آثار باقية تحت قبة الجامعة . ولربما كانت مهمة المؤرخ للعصور الوسطى في جيل الرافعي أيسر من مهمة المؤرخ للفترة الحديثة من تاريخنا لأن الأول في متناوله مئات

المراجع المتبقية من تلك العصور ومن عصره نفسه ، في حين أن الرافعي لا تتوفر لديه هذه المصادر ، كما أنه لم يكن يستطيع أن يطلع على كل الوثائق اللازمة لتجميع مادته التاريخية ، وخاصة اذا كانت هذه الوثائق سرية ، كما أنه بطبيعة الحال لم يقرأ مذكرات كبار الزعماء ، التي لم تنشر في عهده ولم ينشر معظمها الى اليوم .

وقد يأخذ البعض على الرافعي رؤياه الخاصة للحركة القومية ، لكن هذه الرؤيا كانت تصدر عن ذاته وكان مقتنعا بها ، ولم يوظفها من أجل خدمة غرض شخصي . فهو لهذا كان معتدلا في حكمه ، اذا استثنينا بعض خصومه الوفديين ، وكلما ابتعد العصر الذي يؤرخ له ، كان هذا ادعى الى اعتداله ، وهو في كتابه الثاني يؤكد حقيقة أن الشعب المصري هو صاحب الفضل الأول في تولية محمد علي ، وقد جاء هذا ثمرة من ثمرات الحركة الوطنية التي نضجت في عهد الحملة الفرنسية ، وأنه اذا كان هناك راي ينسب قيام النهضة المصرية في النصف الأول من القرن

التاسع عشر الى محمد علي وحده ، فإن مؤرخنا يؤكد أيضا « مواهب الأمة المصرية ، وحسن استعدادها للتقدم ، وماضيها في الحياة القومية » . بل يذهب الى أنه لولا هذا لكان محمد علي واليا كغيره من الولاة العثمانيين الذين نسيهم الناس ونسيهم التاريخ .

يقول تقرير المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بصدد منحه جائزة الدولة التقديرية « ولا شك في أن الأسلوب الذي عالج به موضوعاته في الوقت الذي أظهر فيه مؤلفاته ، قد انطوى على قدر من الشجاعة لا يتصف به إلا الجهابذة الصادقون من المفكرين » .

لقد كان عبد الرحمن الرافعي رائد تيار جديد في كتابة التاريخ ، وكان من الممكن أن تكون توقعات هذا التيار أكثر تقدما اطرادا . لكن حركة الكتابة التاريخية لم تنم كثيرا بعد الرافعي ، ولا يعيب هذا الرائد نفسه ، وإنما يعيب هؤلاء الذين جاءوا بعده لقد كان الرافعي رائدا .. وكفى ! .

عبادة كحيلة

في العدد القادم :

لقاء مع الفائزين بجوائز الرواية الفرنسية :

فرانسوا نوريسيه ، الفائزة بجائزة الأكارميه الفرنسية

أرموند شارل - رد ، الفائزة بجائزة الجوناكور .

هنرييه كابانيس ، الفائزة بجائزة روتودور .

ندوة القراء

دعوة الى النقد :

ان مجلة الفكر المعاصر اذ تفتح صفحاتها لكل التجارب جاعلة من نفسها قاعدة لاطلاق الفكر الجديد ومحطة لتوليد الراى الحر ، انما تؤمن بفاعلية الكلمة النافذة ايمانها بعلمية الراى ومسئولية الكلمة ، لذا كان الفكر علامة على وجود الامة فالنقد عامل من عوامل ايجادها . ولذلك فمجلتنا اذ تدعو كتابها ان يفكروا بكل عمق وطلاقة تدعو قراءها ايضا ان يطالعوها بصوت عال وان يعلقوا عليها بكلمات النقد ، فمعدنا ان كلمات النقد النظيف دعائم تساعدنا على تأصيل الجدور ، ولبنات تمكننا من العلو بالبناء .

ونحن اذ نفتح هذا الباب النقدي على مصراعيه ليلتقى فيه القارىء بالكاآب ، نرجو ان يكون هذا اللقاء لقاء حوار لا لقاء درس ، وان يكون لحساب - لا على حساب - قضايا الفكر المعاصر وانسان القرن العشرين ...

حول مقال « علم النفس الوجودى »

كى تكتمل الصورة فى مقال الدكتور فخرى الدباغ « علم النفس الوجودى » المنشور بالسدد العشرين فى أكتوبر سنة ١٩٦٦ ، اود ان اشير الى بعض الجهود التى اسهمت فى بلورة هذا العلم :

لفى سنة ١٩٠٠ كان التعريف الشائع لعلم النفس انه علم الشعور ، على الرغم من ان علماء كانوا يدرسون الفعل Performance ، والخبرة experience ، فظهرت المدرسة السلوكية ، والتحليلية ، والقصدية ، والجشطلتية . فاهتم التحليليون بالاشعور ، وقالت القصدية بان الشعور جزء من ميدان علم النفس ، وابعده السلوكيون الشعور عن علم النفس . ولما كانت هذه المدارس الثلاث قد رفضت ان يقوم علم النفس اساسا على دراسة الشعور متدرمة كل منها بوجهة نظر خاصة بها فى رفض الفكرة ، فقد ادى ذلك الى اتساع الخلاف حول قيمة الاستبطان كمنهج للملاحظة فى علم النفس يعتمد على الملاحظة الذاتية . ولا كان الاستبطان ليس خاصا بمدرسة بعينها ، فقد ظهرت بين الاستبطانيين مدرسة جسدية تحمل اسم « الوجسودية » ، وكان الفضل فى وجود علم النفس الوجودى يرجع الى ادوارد ثورد تشنر Titchener (١٨٧٦ - ١٩٢٧) الذى وضع كتاب « علم النفس التجريبي » الذى قصده به ارساء أسس العلم الجديد ، وتقدير قيمته العلمية . ورفض اختبارات الذكاء التى تعنى بالفعل لا الخبرة الشعورية ،

ونشر بحوثه التى تنادى بهذا الاتجاه فى مجلة علم النفس الأمريكى (١٩٢٧) ، ومجلة علم النفس البريطانى (١٩٢٨) ، ومجلة علم النفس التكويني (١٩٢٨) ، وكان منشأ الخلاف حول المنهج الاستبطانى يعود الى تقدم الفيزيولوجيا فى القرن التاسع عشر ، الذى لفت الانظار الى طريقة التثاير Method of imprepson التى كانت تجرى لاختبار عمل أعضاء الحس ، فكشفت عن طبيعة الخبرة والفعل ، فلاحساسات الاولى (الدافئ والحامض ...) حقائق خبرة ، ولكن الشخص فى تلقيه التأثير والاخبار به فاعل كما هو ذو خبرة . ولكن الخبرة فى مجموعها أغنى من مجرد التثاير المباشر الذى يتلقاه الانسان المنبه . فطريقة التثاير تهدف الى كشف الاثر المباشر ، بينما الاستبطان يهدف الى معرفة الخبرة كلها فى هذه اللحظة . ويدين علم النفس الوجودى فى تحديد السير به نحو رسم معاله الى فونت وماخ واقيناريوس فى القرن التاسع عشر الذين انجها الى اعتبار علم النفس علم خبرة الفرد ، وتحليل الخبرات ومقارنتها وتصنيفها وترتيبها فى نظام دقيق . فكانت الخبرة تدرس وكأنها موجودات ، وحقائق تستحق الوصف والتحليل والتصنيف . وبذلك اصبح علم النفس الوجودى يتناول الفرد كصاحب خبرة وليس كقائم بفعل ، ويعتبر كيلبه O.Kiulpe (١٨٦٢ - ١٩١٥) اول من طبق علم النفس الوجودى كخطة عمل منظم فى العمل ، ويعرف علم النفس بأنه علم حقائق الخبرة . وكان تشنر (١٨٧٦ - ١٩٢٧) يؤمن بان علم النفس الخالص ينبغي ان يقوم على وصف الخبرة

الشخصية متناسيا المعانى والقيم وكل ما يشير فيما وراء الخبرة التى توصف .

واشار الدكتور فخرى الدباغ الى العالم « رولوى » اشارة غابرة ، والحق أنه فى هذا المجال يستحق الاشارة الى اهم مؤلفاته التى اسهمت فى تدعيم « علم النفس الوجودى » وهما كتاباه « بحث الانسان عن ذاته » « والوجود » حيث عالج أزمة الانسان التى تتمثل فى محاولته التنصل عن مسئولية الحرية ، والقرار من مجابهة الواقع . وقد قام الاتجاه الجديد فى علم النفس على اساس من الاعلاء لحرية الانسان والاقرار بمسئوليته ازاء ما يأتية من أفعال ، وذلك مقابل الجبرية فى السلوك ، والاحتمية فيما تؤديه مكنونات اللاشعور منذ طفولته فى التحليل النفسى الذى يفترض صراعا قديما بين الانسان والحضارة او المجتمع ، وان مصيره واد الرغبات الحيوية التى تجد لها مهربا فى أنماط السلوك العصابية كالوساوس والحصار والهستيريا . وبالتالي فان الجمع بين مبادئ الحتمية والحرية فى السلوك الانسانى يمكن من كشف الانفعالات المكبوتة فى اللاشعور والتى تكون مصدرا للسلوك الشاذ كىما يواجه الانسان نفسه ويحمل مسئولية أفعاله واتخاذ موقف حيالها . ومن هنا يكون العصابى هو الانسان الذى تدل تصرفاته عن رغبة شعورية او لاشعورية فى الهروب من الحرية والمسئولية . فالشخص المريض بالوساوس والحصار مثلا يسلك سلوكا تسلطيا قهريا لا يقدر على مقاومته ، لانه لا يقوى على مواجهة نتائج سعة الحيلة وحرية الفعل . ويلجأ (رولوى) الى تحليل الاساطير الافريقية القديمة ، لتدعيم « التحليل الوجودى » مقابل « التحليل النفسى » ، فيفسر مسرحية « اوديب ملكا » لسوفوكليس تفسيراً يختلف عن تفسير « فرويد » . فلذا كان « فرويد » يتخذ من الاسطورة دليلا على رغبة الابن فى الانفراد بحب امه ، والرغبة فى التخلص من ابيه ، وان « اوديب » فقا عينيه عندما عرف حقيقة مولده ، فان رولوى يرى أن مشكلة « اوديب » كانت فى وجوده بعد حصوله على المعرفة ، فهو لم يخلص نفسه بل فقا عينيه وهذا يبرهن على أن مشكلته ليست فى الجنس ولكنها فى حيرته نحو كيفية تشكيل الانسان لوجوده بعد هذه المعرفة ، ايقبل مسئولية وجوده ام لا ؟ . ويستمد « رولوى » اساس التحليل الوجودى من الفلسفة الوجودية التى اكدت أن الانسان هو الكائن الوحيد الذى يمكنه ان يشعر بذاته ، وأن الحقيقة لا تتجلى الا من خلال الشعور الداخلى . فالحقيقة مصدرها الشعور العميق بالذات ، ولما كانت الانسانية لا تتميز بوجود ثابت تتطابق فيه دائما مع نفسها ، اذ انها فى سيرة دائمة فان الانسان لابد ان يعانى القلق لانه كائن يشعر بذاته ، وهذا القلق هو الذى يضعه وجها لوجه امام حريته وامام اختياره الذى لا يملك ان يحققه له احد سواه . ونظرية « كارل يونجز » تقوم على فكرة اعلاء المريض دورا ايجابيا فى

علاج نفسه باعتباره وحده . لا المبالغ كما فى التحليل النفسى . الذى يستطيع أن يتعمق ذاته ليكتشف حقيقة نفسه . والنضج النفسى يتم عندما ينفذ الانسان الى اعماقه ويشعر بالتفرد والتميز عن الغير الذى من شأنه أن يحمل الفرد على الشعور بالقلق والخوف من العدم . ولما كان البحث عن الذات يكشف عن ذات فريدة فى حالة صيرورة دائمة فان تطورها بالخلق والابتكار يصبح ممكنا . ويستطيع الانسان اذن أن يحقق وجوده بنفسه ، ويحقق له قيمة ومعنى ، وأن يجعل لحياته أهدافا عندما يخلق ويبدع . ان التيار الوجودى فى العلاج النفسى يقيم الاعتبار لوجهة نظر المريض وعالمه وخبراته الذاتية أساسا للبحث عن حقيقة النفس وأن ذات الانسان لا يتسنى فهمها صحيحا الا من الداخل .

على بركات



تحية طيبة وبعد :

اثناء محاضرة لاساتذنا الدكتور عبد الحى حجازى عن لزوم القانون للجماعة ، أشار فيها سيادته الى حركة قامت بفرنسا ، فى القرن الماضى تسمى (الحركة الفوضوية) او المذهب الفوضوى بزعامة (برودين) ومضمون هذه الحركة ، انه لا قانون ، ولا دولة ، ولا دين ، ولا الزام على الأشخاص ، ومقصدها الوحيد هو عدم الخضوع لاية سلطة خارجية ، سوى سلطة العقل والعلم .

وفى أيامنا هذه ، ظهرت فى فرنسا أيضا ، حركة أدبية هى المذهب الوجودى بزعامة (جان بول سارتر) ومضمونه أيضا هو الخضوع للطبيعة وعدم الاعتراف بأية سلطة ، سوى سلطة الطبيعة واردة العقل الانسانى وحده . . .

وبناء على هذا أريد أن أعرف من سيادتكم ، العلاقة بين الوجودية والفوضوية ؟ وأيها أفضل من الأخرى اذا كان هناك وجه للتفضيل ؟ وأيها امتداد للأخرى ؟ .

وبالنسبة صادقنى عبارة بلسان الفيلسوف (سارتر) فى كتاب (جان بول سارتر) حيلاته وأدبه وفلسفته لاساتاذ/ عبد المنعم الحفنى ، ففى صفحة ١٩٢ من الكتاب يقول سيادته بلسان سارتر : ان الوجودية لا تهدف الى خنق الانسان باليأس ولو كان اليأس يعنى عدم الايمان ، فالهأس عنده الوجوديين شيء مختلف . . .

فاذا كانت الوجودية لا تهدف الى خنق الانسان
باليأس حقاً ، واذا كان اليأس عندهم يعنى شيئاً آخر ...
فهل لى أن أعرف هذا اللون الآخر من اليأس الذى قصده
الفيلسوف سارتر .

فكل ما نرجوه من سيادتكم التفضل بالاجابة على
استفسارى على صفحات مجلتنا (الفكر المعاصر) .
وتفضلوا سيادتكم بقبول فائق الاحترام .

عبد المرضى محمد محمود

كلية الحقوق جامعة عين شمس

بوسع القارئ الكريم أن يرجع في فهم الفوضوية الى
كتاب « الماركسية والفوضوية » من مجلد « تاريخ الفكر
الاشتراكي » للسلامة ج . هـ . كول والذى نقله الى
العربية الأستاذ عبد الكريم أحمد ، وفي وسعه أيضا أن
يرجع في فهم الوجودية الى كتابي « الفلسفة الوجودية »
للدكتور زكريا ابراهيم (العدد ١٦١ سلسلة اقرا) والى
كتاب « دراسات وجودية » للدكتور عبد الرحمن بدوى .



تحية طيبة وبعد .

لقد قرأت مقالكم عن المفكر الثورى في مجلة الفكر
المعاصر العدد الصادر عن شهر أكتوبر سنة ١٩٦٦ .

ولقد استوقفتنى رأيكم فى الجاحظ بأنه مفكر فحسب
وليس مفكراً ثورياً ولكن حسب التقسيم الذى قسمتموه
فى مقالكم للمفكر والمفكر الثورى يصبح الجاحظ مفكراً
ثورياً .

وارجو ألا تعتقد أننى أحد اقرباء الجاحظ أو أحد
تلاميذه حتى ادافع عنه ولكننى ادافع عن فكرة وهى أن كل
أديب أو كاتب ينشر أفكاره بأية وسيلة من وسائل الاعلام
فانه يصبح بالتالى مفكراً ثورياً لانه لا يحبس هذه الافكار
فى رأسه ولكنه ينشرها على المجتمع . ولقد نشر الجاحظ
مديداً من الكتب منها كتاب الحيوان فى عصر كان فى أشد
الحاجة الى مثل هذا الكتاب وان كان من اجتهاد مؤلفه .

ارجو يا أستاذى الا يكون قد التبس على الامر وان
كان كذلك فارجو تصحيح ما التبس على .

محمد سعيد عبد الحميد

طالب بكلية الآداب
جامعة الاسكندرية

نعم قد التبس عليك الامر ، اذ كان أساس التفرقة
التي فرقنا بها بين المثقف والمثقف الثورى هو الحياة
العملية وتطويرها ، فاذا كان المثقف صاحب أفكار لا تؤثر
فى مثل هذا التطوير كان عندئذ مثقفاً فحسب ، وأما اذا
عاش هو أفكاره ، ثم حاول ادخالها على حياة الآخرين
على نحو يعمل على تغييرها ، كان مثقفاً وثورياً معاً ؛ ولسنا
نظن أن كتاب الحيوان للجاحظ - على عظيم قدره من
الناحية الثقافية - هو مما يغير أوضاع الحياة العملية فى
شئ ذى خطر ، فهو « ثقافة » ولكنه ليس « ثقافة
ثورية » .

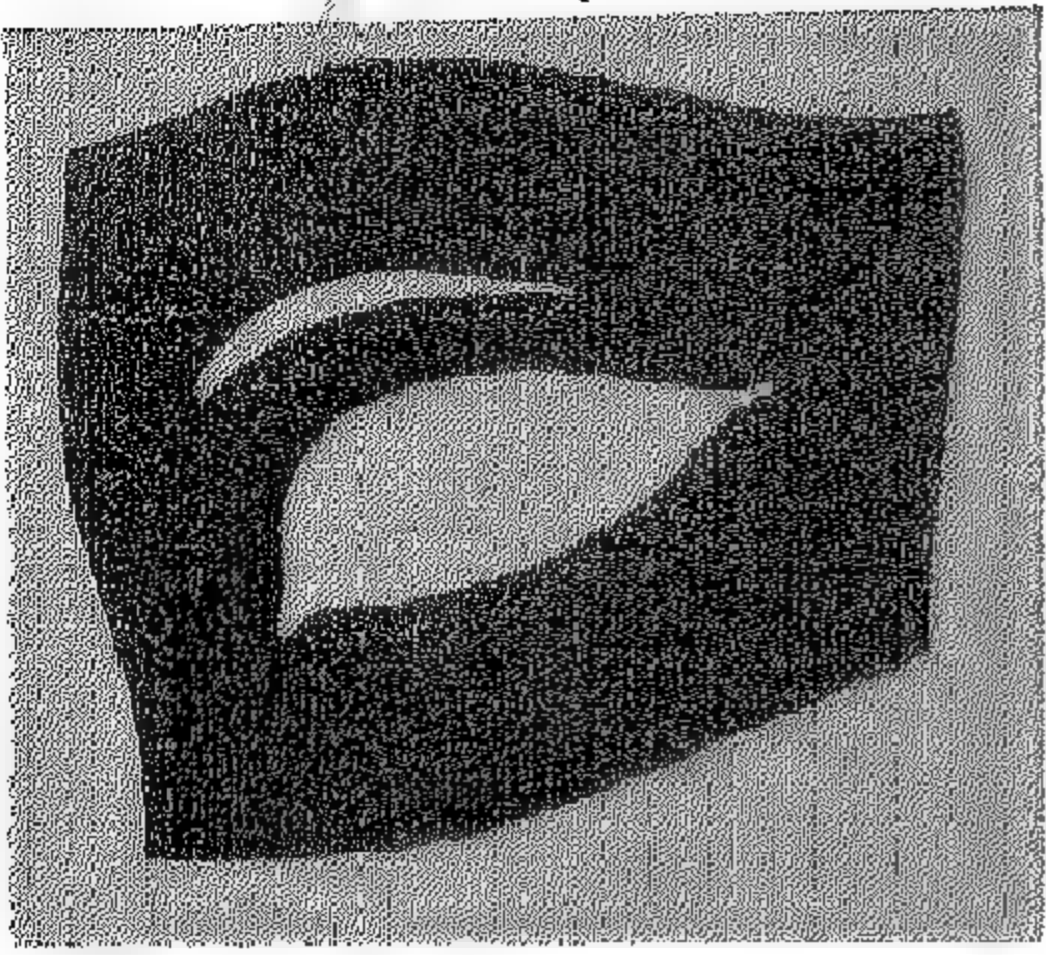


مجلة الفكر المعاصر

تنعى بحزن وأسى بالغين فقيد الفن التشكيلي

المرحوم رمسيس يونان

وتعد بمقال عنه فى العدد القادم



الفكر المعاصر

العدد الرابع والعشرون

سنة ١٩٦٦

● لا يكون صراع فكري إلا إذا تعددت الحلول لمشكلة معينة بحيث يقتضي الحكم بصواب حل منها تحطت ما عدا الحلول

● إن الماركسيّة والوضعية المنطقية على الصاق بحذف المتأثيرين من أجل العالم وتقدمه ثم يختلفان في المنهج والاستاوب

● يشهد التاريخ بالأعداد الضخمة من غير اليهود تدخل اليهودية وبالأعداد الضخمة من اليهود تخرج منها مستأيدون على نكاد أسطورة يهي إسرائيل

● استهدف عبد الرحمن الرافعي بتاريخه للحركة الوطنية أن يضع بين أيدي مواطنيه صورة من جهادنا نحو الحرية جهاداً مرسوماً بالشباب والصدق والإخلاص





مجلة الفكر المعاصر

رئيس التحرير

الدكتور زكي نجيب محمود

سكرتير التحرير:

جلال العشري

المشرف الفني

حسين أبو زيد

تصدر شهريا عن :

دار الكاتب العربي
للطباعة والنشر

• شارع ٢٦ يوليو - القاهرة
تليفون: ٩١١٨١٦

الاشتراك السنوي :

عن ١٢ هجريا بالجمهورية العربية المتحدة
١٢ قترشا

عن طريق مكتبة دار التأليف والترجمة

• ميدان عباسي القاهرة ت : ٤٦٣٨٣



المركز القومي للمكتبات

هذا العدد

ص ٤

تيارات فاسنية

ص ٦

●● مؤلفات في الفكر الفكري في الفكر الفكري
في الفكر الفكري في الفكر الفكري في الفكر الفكري
في الفكر الفكري في الفكر الفكري في الفكر الفكري
في الفكر الفكري في الفكر الفكري في الفكر الفكري



فلسفة المضاف

ص ٢٦

●● مؤلفات في الفكر الفكري في الفكر الفكري
في الفكر الفكري في الفكر الفكري في الفكر الفكري
في الفكر الفكري في الفكر الفكري في الفكر الفكري
في الفكر الفكري في الفكر الفكري في الفكر الفكري



أدب ونقد

ص ٤٢

●● مؤلفات في الفكر الفكري في الفكر الفكري
في الفكر الفكري في الفكر الفكري في الفكر الفكري
في الفكر الفكري في الفكر الفكري في الفكر الفكري
في الفكر الفكري في الفكر الفكري في الفكر الفكري

دنيا الفنون

ص ٦٨

●● مؤلفات في الفكر الفكري في الفكر الفكري
في الفكر الفكري في الفكر الفكري في الفكر الفكري
في الفكر الفكري في الفكر الفكري في الفكر الفكري
في الفكر الفكري في الفكر الفكري في الفكر الفكري

تيار الفكر العربي

ص ٧٩

●● مؤلفات في الفكر الفكري في الفكر الفكري
في الفكر الفكري في الفكر الفكري في الفكر الفكري
في الفكر الفكري في الفكر الفكري في الفكر الفكري
في الفكر الفكري في الفكر الفكري في الفكر الفكري

لغويات كلية

ص ٣٩ و ٦٤

و ٧٦ و ٨٧

●● مؤلفات في الفكر الفكري في الفكر الفكري
في الفكر الفكري في الفكر الفكري في الفكر الفكري
في الفكر الفكري في الفكر الفكري في الفكر الفكري
في الفكر الفكري في الفكر الفكري في الفكر الفكري

نقد النقاد

ص ٩٤

●● مؤلفات في الفكر الفكري في الفكر الفكري
في الفكر الفكري في الفكر الفكري في الفكر الفكري
في الفكر الفكري في الفكر الفكري في الفكر الفكري
في الفكر الفكري في الفكر الفكري في الفكر الفكري

●● مؤلفات في الفكر الفكري في الفكر الفكري

●● مؤلفات في الفكر الفكري في الفكر الفكري

●● مؤلفات في الفكر الفكري في الفكر الفكري

هذا العدد

يجد القارئ في هذا العدد مقالتي في باب التيارات الفلسفية ، أما أولاهما فمحاولة من كاتبها نحو أن يوضح معنى الصراع الفكري ، فتراه يقسم الحالات التي يمكن أن يقع فيها خلاف في الرأي بين شخصين إلى أربع حالات يزعم أن إحداها فقط هي التي تستحق أن توصف بالصراع الفكري وهي الحالة التي يكون السؤال المطروح فيها واحدا ثم يجاب عنه إجابتين متناقضتين بحيث يؤدي صواب أحدهما حتما إلى خطأ الإجابة الأخرى ، لكن هنالك حالات ثلاث من اختلاف الرأي لا يكون فيها الصراع مائلا وهي أولا حين يجاب على السؤال المطروح بإجابتين تكمل أحدهما الأخرى ، وثانيا حين يجاب بإجبتين تختلفان في اللفظ وتتحدان في المعنى ، وثالثا حين يكون السؤال المطروح نفسه مشتملا على سؤالين يتناول كل باحث سؤالا منهما فيبدو الباحثان كأنهما مختلفان مع أنهما يبحثان في مشكلتين مختلفتين . وأما المقالة الثانية فهي عن الميتافيزيقا والعلم في عصرنا هذا ، فالسؤال الذي يعالجه كاتب هذه المقالة هو ما إذا كانت هناك حاجة في عصرنا هذا عصر العلم إلى الميتافيزيقا ، أعني هل يستطيع العلم أن يستقل عن المبادئ الفلسفية الكامنة وراءه أم هو محتوم عليه أن يركز على تلك المبادئ حتى وإن ظلت مضرة ، يجيء الفيلسوف فيخرجها إلى العلن الصريح . وعن هذا السؤال يرد كاتب هذه المقالة بالإيجاب .

بعد ذلك ينتقل القارئ إلى فلسفة الحضارة وها هنا يجد بحثا مطولا يناقش فيه صاحبه تلك الأسطورة التي شاعت حتى أصبحت كأنها هي حقيقة لا تحتفل الجدل وهي أن يهود اليوم هم من بنى إسرائيل وذلك ليتاح للمفتصبين أن يجدوا ركيزة يستندون إليها حتى وإن تكن ركيزة واهية فيبين الباحث أن العلة مبتورة بين ذلك الأصل القديم ويهود اليوم ولم يعد أمام هؤلاء حجة واحدة تؤيدهم في العودة إلى أرض الميعاد ، وإنما حرصت مجلة الفكر المعاصر على أن تقدم هذا المقال في هذا العدد لتضع القضية بين يدي جان بول سارتر أثناء زيارته المرتقة للجمهورية العربية المتحدة .

بعدئذ يدخل القارئ في باب الأدب ونقده ليجد مقالتي أحدهما عن جنتر جراس الكاتب الألماني المعاصر الذي يعد من طلائع الأدب الجديد ، وهي تلك الطلائع التي كونت من نفسها فرقة أطلقت على نفسها جماعة (٤٧) نسبة إلى عام ١٩٤٧ حين بدأ تكوينها ، ولئن كان جنتر جراس موضع هجوم كما هو موضع ثناء فلا بد

للقارئ العربي أن يكون لنفسه صورة عنه لتتاح له المشاركة في الحكم عليه وسيجد في هذه المقالة خلاصة وافية عن عملين من أعماله هما أشهر أعماله جميعا ، « الطلبة الصفيح » و « الشعب يجرى تجربة الثورة » .
وأما المقالة الثانية في هذا الباب فهي عن الثورة السيريلية المتمثلة في اندريه بريتيون ذلك الأديب والشاعر والفيلسوف الذي استطاع أن يجعل من السيريلية منهجاً في النظر إلى الأمور وفي تناول الأشياء وأن يجعل منها بعد ذلك حركة ثورية في الشكل والمضمون جميعاً لا تقف عند حدى الشعر والفن بل تتجاوزهما إلى الفكر بوجهه عام ، وهذا المقال تحية من كاتبه لرائد هذا الاتجاه المناسبة وفاته .

وينتقل القارئ بعد هذا إلى دنيا الفنون ليجد مقالاً عن فنان فقدناه هو الفنان رمسيس يونان الذي جاء في حياتنا الثقافية واحداً من معالمها بما أسهم به في مجال الفن التشكيلي بصفة خاصة ، وفي مجال النقد الأدبي والفني بصفة عامة وقد لبث رمسيس يونان نحو عشرين عاماً يضع نفسه بين الطليعة التقدمية في جميع حياتها وهذا المقال هو بمثابة تقدير له وتحية وذكرى .

وأما تيار الفكر العربي فبطله هذا العدد هو المؤرخ الكبير المرحوم عبد الرحمن الراعي الذي قدمت عنه مجلة الفكر المعاصر كلمة موجزة بمناسبة وفاته ثم أحسست بضرورة أن يقدم بحث واف شامل يضع الرجل في تيار عصره لتتضح الصورة فلماذا كتب ما كتبه وما هو الهدف الذي حققه بما كتب ؟ والحق أن تاريخنا الثقافي الحديث لا يستطيع أن يكمل صورته بغير هذا المؤرخ الذي رصده وسجله بمؤلفاته الكثيرة .

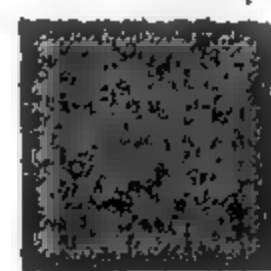
وأخيراً يأتي لقاء الشهر متتبعا أهم الأحداث في دنيا الفكر والأدب والفن في بلادنا وفي خارج بلادنا على السواء فنطالع فيه عن الفائزين بجوائز الرواية الفرنسية .. جائزة الأكاديمية الفرنسية ، وجائزة جولاكور ، وجائزة رونودو ، وعن مؤتمر الترجمة الذي عقد أخيراً في موسكو ، وعن قضية الالتزام كما يعرضها المؤلف الروائي صنول بيلو ، وعن وشاد رشدي في أحدث مسرحياته .. حلاوة زمان .

ويختم القارئ قراءته بالنوذة التي يشترك فيها مع غيره من القراء .

رمسيس التميمي

منور على معنى الصراع الفكري

لا تكون الفكرة - كائنة ما كانت - الا جوابا عن سؤال ، اذ أنها لا تكون فكرة - بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة - الا اذا جاءت حلا مقترحا لمشكلة قائمة ، والمشكلة المعينة هي بمثابة سؤال مطروح ينتظر الجواب ، سواء صيغ هذا السؤال صياغة معلنة صريحة ، أم ظل مضمرا في ذهن صاحبه ، فاذا قلت - مثلا - ان الحرية حق فطري للانسان ، كان ذلك اجابة عن سؤال يسأل : ماهو مصدر الحرية التي يتمتع بها الانسان ؟ أو قلت : ان الشمس هي التي تعكس ضوءها على سطح القمر ، كان ذلك اجابة عن سؤال يسأل : من أين يأتي الضوء الى القمر مع أنه بطبيعته جسم معتم ؟ وهكذا ، وقديما بحث الفلاسفة في صنوف الاسئلة التي يمكن أن تسأل عن الشيء الواحد ، وأطلقوا عليها مصطلحا خاصا هو كلمة «المقولات».



❶ ان . الصراع الفكري . بين رجلين او جيلين
من الناس . لا يكون الا اذا التقى عن سبب معين
سؤال معين . فاجاب كل من الرجلين اجابة لم
التي اجاب بها الآخر .

❷ ان . الفكر . في ذاته ليس هو المقصود .
وانما المقصود هو الفكر الذي يحدث تطورا وتقدما
ونموا . فاذا كانت الفكرة الغالبة في الصراع
محقة للتطور كانت خيرا من زميلتها بغض النظر
عن ايها جديد وايها قديم .

❸ ابن هو الاديب الواحد او الفنان الواحد
او المفكر الواحد على طول التاريخ الثقافي كله
الذي لم . يلتزم . في عمله شيئا ما . فاذا قال
قال هنا : لا ، بل نريد ان يلتزم كذا لا كت
كان ذاك . الزام . لا . التزام .

دكتور زكي نجيب محمود

شيء معين سؤال معين ، فاجاب كل من الرجلين
اجابة غير التي اجاب بها الآخر ، كان تسال :
ما مصدر الحرية التي يتمتع بها الانسان؟ فيجب
احد الرجلين بانها فطرية تولد مع الانسان ،
ويجب الآخر بانها حق تمنحه له احدي
السلطات - في مثل هذه الحالة وحدها يكون
الحكم بالصواب على احدي الاجابتين ، مؤديا جتما
الى الحكم بالخطأ على الاجابة الاخرى .

لكن هذه الحالة هي واحدة من اربع حالات
ممكنة الحدوث ، ومن ثم يجيء الخلط ويقع الخطأ ،
فهناك حالة يطرح فيها سؤال معين ، فاذا
برجلين يجيبان عنه اجابتين مختلفتين ، كل
منهما صادق الى حد ، باطل الى حد ، أي ان كلا
منهما صواب بعض الصواب لا كله ، وخطأ بعض
الخطأ لا كله ، وعندئذ يكون الجانب الذي
أصاب فيه الاول ليس هو نفسه الجانب الذي

ويذكر أرسطو من هذه المقولات عشرة ، وهو بذلك
يعني أنك تستطيع أن تسأل عن الشيء الواحد
عشرة أنواع من الأسئلة ، فقد تسأل عن جوهره
بقولك : ما هذا ؟ أو عن كميته بقولك : كم
عدده ؟ أو عن كيفيته بقولك : ما لونه وما
طعمه ؟ الى آخر الأسئلة العشرة التي ذكرها
أرسطو منذ قديم .

وواضح أن لكل ضرب من ضروب السؤال
لغة خاصة يجاب بها عنه ، غير اللغة التي يجاب
بها عن غيره من الأسئلة ، فاذا سألتك عن طول
الجدار ، توقعت منك أن تستخدم لغة العدد لا
لغة الألوان والطعوم ، واذا سألتك عن مكان
شيء أو عن زمانه ، كان لكل حالة لغتها
الخاصة ، هذا واضح ، أما الذي يحتاج الى
توضيح فهو أن « الصراع الفكري » بين رجلين
او جيلين من الناس ، لا يكون الا اذا التقى عن

أخطأ فيه الثاني ، فهأنا لا يكون بين الفكرتين «صراع» لأننا قد نجمع الصوابين معا ، ونبعد الباطلين معا ، أى أن الاجابتين يمكن أن يتكاملا وأن يتعاونوا على تكوين الاجابة الصحيحة ، خذ لذلك مثلا ما نشب - وما يزال ناشبا - بيننا من خلاف فى رأى : هل نترجم العلوم - كالطب - الى العربية أو لا نترجمها ؟ قد يجاب عن هذا السؤال باجابتين متطرفتين ، احدهما تطالب بالترجمة العربية ترجمة كاملة تشتمل على كل ما يرد فى العلوم من عبارة ومن مصطلح ، محتجة بأنه لا حياة للغة القومية الا اذا حملت علوم عصرها ... والاخرى تطالب ألا ترجمة فى هذا المجال ، وبوجوب أن تدرس العلوم فى لغة أجنبية - كالانجليزية مثلا - هاتان اجابتان مختلفتان عن سؤال واحد ، لكن الصواب فى أى منهما قد لا يكون صوابا كاملا ، والخطأ فى الأخرى قد لا يكون خطأ كاملا ، بحيث يجوز أن يكون الموقف الأصح هو الجمع بين جانب من ههنا وجانب من هناك ، كأن نقول - مثلا - اننا نترجم من المصطلح ما نجد له ترجمة عربية وافية ، ثم نعرب ما يستعصى على الترجمة وما يحسن تركه على نطق قريب من نطقه الاصلى المشترك بين اللغات المختلفة (فالترجمة هى وضع لفظ عربى مرادف للفظ الاجنبى ، والتعريب هو وضع الصوت الذى تنطق به اللفظة الاجنبية فى أحرف عربية) - اننى هنا لا أؤيد رأيا ولا أعارض رأيا ، لكننى أعرض نوعا من اختلاف الرأى فى مشكلة مطروحة ، تتعاون فيه الاجابتان المختلفتان ، دون أن ينشأ بينهما ما يصح تسميته « بصراع » .

وهناك حالة ثالثة من حالات الخلاف الفكرى ، يكون فيها السؤال المطروح سؤالاً واحداً محدداً ، فتجىء عنه اجابتان يظن أنهما مختلفتان على حين أنك لو خللتهما ، وجدتهما مترادفتين متساويتين ، وكل ما فى الأمر بينهما هو أنها وضعتا فى عبارتين مختلفتين ، ولا زلت أذكر سؤالاً ألقاه على أبى اذ كنت غلاما ، اذ سألنى : أيهما تفضل ؟ برتقالة مقشرة أم برتقالة بغير قشر ؟ فاندفعت مجيبا : أفضل برتقالة بغير قشر ،

فقال مازحا : ولماذا لا تأخذها مقشرة ؟ فقلت : لكى أضمن نظافتها ، وعندئذ لفت ذهنى الى أن البرتقالة بغير قشر هى نفسها البرتقالة المقشرة ، والاختلاف هو فى اللفظ لا فى المعنى .

ومن أحدث الأمثلة فى حياتنا الفكرية ، على مثل هذه الحالة ، تلك المشكلة التى ما تفتأ تثار بين فريقين من الكتاب ، وهى : أنعد اشتراكيتنا اشتراكية عربية أم نعدّها تطبيقا عربيا للاشتراكية ؟ فيجيب فريق بالاجابة الاولى حرصا على أن تكون اشتراكيتنا مطبوعة بطابعنا الخاص المتأثر بظروفنا الخاصة ، ويجيب الفريق الآخر بالاجابة الثانية حرصا على وحدانية المنهج الاشتراكى وعدم تجزئته ، على أن الفريقين معا متفقان على أن الاشتراكية معناها بصفة عامة عدم استغلال الانسان للانسان ، وفى اعتقادى أن الاجابتين مترادفتان برغم ما يبدو على ظاهرهما من تباین ، فافرض - مثلا - أننى طرحت سؤالاً عن القطن العربى ما طبيعته : أهو قطن عربى أم نبات عربى للقطن ؟ فأجاب مجيب بالصيغة الاولى وأجاب مجيب آخر بالصيغة الأخرى ، فهل ترى بينهما من خلاف فى المعنى ؟ كان اختلاف الرأى بين الفريقين عن الاشتراكية العربية ليكون ذا معنى لو أن كل فريق منهما عرف مفهوم الاشتراكية تعريفا يخالف تعريف الآخر له ، أما وقد اتفقا على التعريف ، بأنها هى عدم استغلال الانسان للانسان ، ثم أراد كل منهما أن يميز التعريف العام بصفة تجعله خاصا بحالة معينة ، وكذلك أراد كل منهما أن تكون صفة « العربية » هى الميزة ، فأى فرق بين أن تصف الاشتراكية بأنها عربية أو تصفها بأنها تطبيق عربى ؟ المهم فى كلتا الحالتين أن ثمة فكرة عامة متفقا عليها ، ومميزا خاصا يقيد الفكرة العامة ، وهو أيضا متفق عليه ، فسيان بعدئذ أن تعبر عن هذا المعنى على هذا النحو أو ذاك . هل مجلة الفكر المعاصر مجلة عربية ؟ أو هى تطبيق عربى لفكرة المجلات ؟ هل تعد تماثيل مختار نحتا عربيا أو تعد تطبيقا عربيا لفن النحت ؟

وهناك حالة رابعة ، نلها أن تكون اعوض الحالات ، وأحوجها الى دقة التحليل وحسن

٤ - سؤال يدمج في صياغته أكثر من مشكلة واحدة ، فيعالج أحد المفكرين مشكلة منها ، ويعالج مفكر آخر مشكلة أخرى . وهنا يكون لكل منهما صوابه أو خطؤه مستقلا عن صواب الآخر أو خطئه ، فلا صراع بينهما ولا ما يشبه الصراع .

وسبيلنا الآن الى مزيد من الأمثلة ، نأخذها من حياتنا الفكرية ، توضيحا لهذه الحالات الأربع .



لو نظرنا الى الحياة الفكرية - كما ينبغي أن ينظر اليها - باعتبارها مرحلة نظرية لابد أن تلحقها مرحلة التنفيذ والتطبيق ، أعني لو نظرنا الى الحياة الفكرية ، لا على أنها لهو ومتاع لأصحابها ، بل على أنها هي مرحلة التخطيط التي تنتهي بالتصميم ثم بالتنفيذ ، وجدنا أن الحالة الأولى من الحالات الأربع المذكورة - أعني حالة الصراع الفكري بمعناه الدقيق - هي الحالة الوحيدة التي يؤدي اختلاف الرأي فيها الى اختلاف في طرائق التنفيذ ، وبالتالي فان اختلاف الرأي فيها معناه اختلاف فيما نغيره أو لا نغيره من أمور الواقع ، ومن ثم تجيء أهميتها وخطورتها بالقياس الى زميلاتها ، اذ لا يؤدي اختلاف الرأي في الحالات الثلاث الأخرى الى أى ضرب من ضروب التغيير على أرض الواقع ، واذن فهو - على أحسن تقدير - لا يبدو أن يكون رياضة ذهنية يلهو بها أصحابها كما يلهو لاعبو الشطرنج ، ولنضرب أمثلة من «صراعاتنا» الفكرية الحقيقية والمزعومة ليتضح المعنى الذي نريد .

ان أقرب مثل حي نسوقه للصراع الفكري في أتم معناه ، هو هذا الذي حدث ويحدث في حياتنا الاقتصادية والاجتماعية منذ قيام الثورة ، فقد

التوضيح ، وأعني بها الحالة التي تتلقى فيها اجابتين مختلفتين من شخصين ، على ظن منهما بأنهما يجيبان عن سؤال واحد ، ويعالجان مشكلة معينة مشتركة بينهما ، على حين أنهما في حقيقة الأمر يجيبان عن سؤالين مختلفين ، كل منهما يتناول مشكلة غير المشكلة التي يتناولها الآخر ، وسرعان ما تتعقد الخيوط الفكرية وتتداخل فتتعدد الرؤية الواضحة ، وانما يوقعنا في مثل هذا الخلط ، أن يقدم لنا السؤال واحدا في صياغته اللفظية ، لكنه في حقيقته يدمج سؤالين أو أكثر عن موضوعات مختلفة ، فلو أردنا سلامة السير في مثل هذه الحالة ، لوجب منذ البداية أن ن فك المدمج ، لنضع كل سؤال فرعى على حدة ، وغالبا ما يحدث هذا الازدواج ، حين ترد في السؤال المطروح لفظة ينقصها التحديد ، بحيث يستطيع فهمها على أكثر من وجه واحد ، أعني أن تكون هذه اللفظة الواحدة بمثابة لفظتين أو أكثر ، كل لفظة منها تستقل وحدها بمشكلة قائمة بذاتها ، فافرض - مثلا - أن المسألة المطروحة هي عن «الحقيقة» ما سبيلنا اليها ؟ فعندئذ ترى من الفلاسفة من يقول ان السبيل اليها هو «الحس» ، ومنهم من يقول ان السبيل اليها هو «العقل» وآخرون يقولون بل السبيل اليها هو «الحواس» ، أفلا يجوز في هذه الحالة أن يكون سر الخلاف بين أولئك وهؤلاء أن كلمة «الحقيقة» ينقصها التحديد ، بحيث يندمج في هذه الكلمة الواحدة مشكلات عدة ، فأخذ كل فريق من الفلاسفة مشكلة غير المشكلة التي أخذها الفريق الآخر ؟ اذا تبين ذلك ، كان ما بينهم من اختلاف هو أبعد ما يكون عن «الصراع» ، لأن كلا منهم يلعب لعبته في ميدان مستقل .

تلك حالات أربع من اختلاف الرأي عند أصحاب الفكر ، ألخصها لتكون مرئية للقارئ بنظرة واحدة ، فيسهل عليه أن يرى الزعم الذي نزعمه ، وهو أن «الصراع الفكري» لا يتحقق الا في حالة واحدة دون سائر الحالات :

١ - مشكلة يقترح لها حلان ، بحيث اذا أصاب حل منهما تحتم أن يكون الآخر باطلا ، وهاهنا يكون صراع فكري .

٢ - مشكلة يقترح لها حلان ، لكن كل حل منهما لا يتناول من المشكلة الا جانبا واحدا ، وههنا لا يكون صواب أحدهما نافيا لصواب الآخر .

٣ - مشكلة يقترح لها حلان ، لكنهما لا يختلفان في المعنى وان اختلفا في الصياغة اللفظية ، وههنا يكون صواب أحدهما هو نفسه صواب الآخر .

كانت تلك الحياة قبلها تقوم على فكرة أو أفكار أساسية ، وجاءت تلك الحياة بعدها لتقوم على فكرة أو أفكار تنقض الأولى لتحل محلها ، فإذا كانت الفكرة السابقة تأخذ بالملكية الخاصة لوسائل الانتاج الرئيسية ، فإن الفكرة الجديدة تأخذ بالملكية العامة لتلك الوسائل ، وبين الفكرتين من الاختلاف ما يحتم الأخذ بأحدهما دون الأخرى ، فاما هذه واما تلك ، مع استحالة الجمع بين الفكرتين في شيء واحد بعينه ، واذن فقد كان بين الفكرتين صراع ، كانت الغلبة فيه للفكرة الجديدة ، وهي غلبة لا تقف عند حد الرياضيات الذهنية ، بل يكون لها طريقها الى التطبيق والتنفيذ ، بحيث تتغير الأمور على أرض الواقع تغيرا يجعل لها صورة غير التي كانت ، وبهذا يصبح لكلمة «ثورة» معناها العيني المحسوس .

خذ مثلاً ثانياً لمثل هذا الاختلاف الذي يحتم علينا أن نأخذ بأحد الطرفين دون الآخر ، لما بين الطرفين من تناقض يمنع الجمع بينهما في لحظة واحدة ، الاختلاف على مبدأ التعليم ، أيا كان واجباً على الدولة ازاء المواطنين بحيث تتكفل الدولة بتفقاته في كل مراحله ، أم يكون من الخدمات التي تباع لمن يملك المال لشرائها ؟ هاهنا كذلك «صراع» بين الفكرتين ، لأن قبول الفكرة الأولى بالنسبة الى مرحلة معينة من مراحل التعليم ، يقتضي رفض الفكرة الثانية ، فلو فرض أن كان لكل من الفكرتين أنصار ، كان بين الفريقين صراع فكري ، وهنا نلاحظ للمرة الثانية أن الصراع عندئذ اذا انتهى الى انتصار فكرة على فكرة ، كان معنى ذلك تغيراً حقيقياً في دنيا الواقع .

وهاك مثلاً ثالثاً للصراع الفكري حين يتم معناه ، قضية المرأة وحريتها حين أعلنها قاسم أمين ، فهل تخرج المرأة - التي هي من أوساط لم تكن تسمح للمرأة فيها بحقوق معينة - هل تخرج تلك المرأة الى حيث تظهر بحقوقها تلك ، من سفور ومن تعليم ومن مشاركة في الأعمال العامة ؟ هنا تكون الاجابتان بالايجاب والنفي اجابتين متعارضتين تعارضا يجعل صواب الواحدة منهما مؤدياً بالضرورة الى خطأ الأخرى ، ونلاحظ للمرة الثالثة أن مثل هذا الاختلاف الفكري مؤد الى تبديل صورة الحياة الواقعة اذا ما كتب النصر للفكرة الجديدة على الفكرة القديمة .

ومثل رابع وأخير للصراع الفكري بمعناه الذي جددناه له ، تلك المشكلة التي ثارت في أربعينات هذا القرن عن الكتابة العربية : أبقى عليها كما هي بأحرف عربية ، أم تبديل هذه

الأحرف بأحرف لاتينية ؟ هاهنا أيضاً ترى كيف يجيء الأخذ بأحدى الفكرتين مبعداً للفكرة الأخرى ، وفي هذه القضية قد حدث أن كان النصر للفكرة القديمة فاختفت الفكرة الجديدة ، فلبثت صورة الواقع على حالها لم يصبها تغير .

ونستطيع أن نمضي في ضرب الأمثلة لما قد حدث في حياتنا الفكرية خلال هذا القرن من «صراعات» حقيقية بين أفكار تتصل بهذا الجانب أو ذلك من جوانب حياتنا ، وهي صراعات يتختم فيها الأخذ بأحد الطرفين المتصارعين دون الآخر ، مع استحالة الجمع بينهما في مشكلة واحدة بعينها ، وقد كتبت الغلبة في معظم الحالات للفكرة الجديدة ، فتغيرت الحياة فيما يتصل بالفكرة الغالبة ، لكن تلك الغلبة أحياناً لم تكن من نصيب الفكرة الجديدة ، فظلت الفكرة القديمة غالبة سائدة ، وبالتالي لم تتغير الحياة في جانبها المتصل بتلك الفكرة ، وهنا ينبغي أن نذكر حقيقة هامة ، وهي أن «التغير» في ذاته ليس هو المقصود ، إنما المقصود هو التغير الذي يحدث تطوراً وتقدماً ونمواً ، فإذا كانت الفكرة الغالبة في الصراع ، محقة للتطور ، كانت خيراً من زميلتها ، بغض النظر عن أيهما جديد وأيهما قديم .



أما الحالة الثانية من الحالات الأربع التي أسلفنا ذكرها ، فهي حين يتناول كل من المتجادلين جانباً من المشكلة المعروضة غير الجانب الذي يتناوله الآخر ، وعندئذ لا يكون بين الطرفين «صراع» بقدر ما يكون بينهما تعاون وتكامل ، حتى ليجوز لنا ضم الصواب الجزئي الذي أدركه أحدهما الى الصواب الجزئي الذي أدركه زميله ، ليكون لنا بذلك الصواب كله ، أو شطر من الصواب - على أية حال - أكبر من كل من الصوابين على حدة ، وقد ضربنا لذلك مثلاً مشكلة العلوم وترجمتها ، فهل ننقلها الى العربية أو نتركها على أصلها في أيدي طلابنا ودارسينا ، ونسوق الآن مثلاً آخر أو مثليين .

فالمشكلة ما زالت قائمة ، والنزاع مازال محتدماً ، حول الفصحى والعامية بأيهما نكتب في مجال القصة والمسرحية والشعر بصفة خاصة ، وسؤالنا الآن هو هذا : أحقا نحن بأزاء طرفين نقيضين لا يلتقيان ؟ هل المسألة هي إما أن نكتب بالفصحى ولا عامية وإما أن نكتب بالعامية ولا فصحى ؟ ألا يجوز أن يكون هنالك موقف يجمع بين الفصحى في سياق والعامية في سياق ؟ ماذا لو كتب متن القصة - مثلا - بالفصحى وحوار العامة بالعامية ؟ ماذا لو أخذنا من الفصحى بطرف ومن العامية بطرف كالاقتراح الذي قدمه الأستاذ توفيق الحكيم ؟ ان ما يقوله أنصار الفصحى لا ينقض بالضرورة ما يقوله أنصار العامية ، كلا ولا ما يقوله أنصار العامية بالذي ينقض ما يقوله أنصار الفصحى ، بدليل أننا قد رأينا بالفعل آثارا أدبية التقى فيها الطرفان على وجه من الوجوه .

وقريب من هذا مشكلة الشعر القائمة المحتدمة بين قديمه وحديثه ، ويحلو للقائمين بها أن يسموها « صراعا » كأنما لو نظم الشعر شاعر على النسق التقليدي تحتم ألا يقرضه شاعر آخر على أي نحو شاء ! نعم كأنما في العربية كلها شاعر واحد وهو إما أن يقول الشعر على هذه الصورة أو على نقيضها ! هب أن سألنا سالك : أتريد للناس أن يأكلوا اللحم أو الأرز ؟ أفلا يكون الجواب : أريد لهم أن يأكلوا اللحم والأرز ومائة صنف آخر غير اللحم والأرز إذا أسعفتهم جيوبهم وبطونهم ، ولقد شهدنا في هذه « المعركة » عجبا ، إذ شهدنا شاعرا ينظم الشعر على صورته التقليدية من وزن وقافية ، ولأن شخصه محبب لدى أنصار الشعر الجديد ، رأوا في شعره شعرا جديدا - اننى أؤكد لقارئى اننى لا اكتب هذا مؤيدا لجديد أو قديم ، بل اكتبه لأبين ألا « صراع » في مثل هذه المشكلات ، لأن الطرفين المتنازعين لا يزيح أحدهما الآخر ، بل يأتى ليقف الى جواره ، كأنما أنت صاحب منزل دى ثلاث غرف فاضفت اليها غرفة رابعة .

ولقد شهدنا كذلك معركة عنيفة في

عشرينات هذا القرن وثلاثيناته بين أنصار الجديد وأنصار القديم - وكان الجديد والقديم عندئذ معناهما على التوالي : الثقافة الأوروبية والتراث العربى - وكان بيننا من انتصر للأولى انتصارا تاما ، ومن انتصر للتراث العربى انتصارا تاما ، ولو كان المتقاتلون ذوى بصيرة وسمع ، لرأوا بين ظهرائهم - حتى في ساعة احتدام المعركة - أدباء اجتمعت في قلوبهم وفي عقولهم أطراف الثقافتين معا ، مما يدل دلالة قاطعة على أن المسألة ليست إما هذا أو ذاك ولا اجتماع بين الجانبين ، بل هي على صورتها الأصح : هذا وذاك معا ، فهل تعد طه حسين مثلا مشربا بالثقافة العربية وحدها أو تغلبه مشربا بالثقافة الأوروبية وحدها ؟ هل تعد العقاد من الفريق الأول أو من الفريق الثانى ؟ وكذلك قل في هيكمل والمازنى وغيرهما ، وهما في الأعوام قد كرت بنا الى يومنا الراهن ، فاذا الثقافتان اليوم يتلاقيان في وحدة - ألا تكن قد تمت فهي في طريقها الى أن تتم - بحيث يتكون منها ما يصبح ثقافة جديدة مطبوعة بطابعنا الحديث .



وكذلك ليس من ضروب « الصراع » الفكرى أن تختلف العبارتان في اللفظ لكنهما تترادفان في المعنى ، وقد أسلفت لذلك مثلا هذا الخلاف الظاهرى الذي تجرى به أقلام طائفة من كتابنا اليوم عن « الاشتراكية العربية » و « التطبيق العربى للاشتراكية » ، وأريد الآن أن أزيد من الأمثلة لعلها توضح ما نريد ، فمن المشكلات القائمة بيننا اليوم مشكلة « الالتزام » في الأدب والفن ، بل وفي الفكر بصفة عامة ، وإن الحديث في المشكلة ليوحى بأن هنالك فريقين : أحدهما يقول بوجوب الالتزام ويقول الآخر بعدم وجوبه ، على أن ثمة مسلة متفقا عليها ، وهي أن الالتزام

لا يقصد به الالتزام ، بمعنى أن الحركة تنبع من داخل المفكر أو الأديب ، ولا تفرض عليه من عوامل خارجية ، واذن فقد انحصر الخلاف «المزعوم» في أن فريقا يقول : انه لابد أن يكون عند الأديب أو المفكر هدف يلتزم بلوغه بالوسائل التي يراها ، على حين أن الفريق الآخر يقول - في زعم الزاعمين - انه لا هدف هناك عند الأديب أو المفكر ، ولذلك فلا وسائل معينة محددة ، وتساءل الزاعمين : ترى هل يمسك المفكر غير الملتزم - أو الأديب - قلمه ، ويغمض عينيه ، ويخبط بالقلم على الورق كيف اختلجت الأصابع ، كأنه قط وجد أمامه آلة كاتبة فراح يخبط على مفاتيحها بمخالبه ؟ فيكون جواب الزاعمين عن سؤالك هذا - فيما أظن - هو شيء كهذا : لا بل ان غير الملتزم هو من يفكر للفكر نفسه ، ومن يصنع أدبا للادب نفسه ، وفنا للفن نفسه . أي أن الأهداف «داخلية» لا «خارجية» - ان جاز هذا الوصف - ونحن نقول لهؤلاء : ان هذا هو الالتزام ، ولا فرق - من حيث «الالتزام» ذاته - بين أن يكون الهدف هو داخل الأثر الفكري أو الأدبي ، أو خارجه ، كلاهما التزام لصاحب الأثر بما أراد أن يصنعه ، فإذا كان هنالك بعد ذلك اختلاف بين قائل بأن الهدف لابد أن يكون خارج الأثر المصنوع ، وقائل آخر بأنه انما يكون داخلا في كيان الأثر ذاته ، فليس الاختلاف عندئذ على «الالتزام» وجودا وعدما ، بل الاختلاف على موضع الهدف الذي يراود التزامه ، واذن فلا فرق - من حيث الالتزام - بين عبارتين : احدهما تقول ان الأدب هو للادب ، وأخرى تقول ان الأدب هو للمجتمع ، اذ العبارتان

كلاهما تقرران الالتزام على حد سواء وبمعنى واحد ، وان اختلف فيهما الشيء الذي نلتزم به ، وانه لما يزيد هذا الأمر وضوحا ، ان القائلين بأن الأدب الملتزم معناه التزام بمشكلات المجتمع ، لا يفوتهم أن يؤكدوا بأن هذا الالتزام بمشكلات المجتمع لا يعنى الأديب من أن يلتزم «أيضا» بما يوجبه الفن الأدبي من قواعد وأصول ، وحتى لو أخذنا بهذا التفسير ، فان الخلاف بين الفريقين لا يكون خلافا على وجوب الالتزام أو عدم وجوبه ، بل يكون على «عدد» الالتزامات ففريق يقول انهما التزامان : التزام بقواعد الفن الأدبي أولا ، والتزام بأن يكون المضمون هو مشكلات المجتمع ثانيا ، على حين أن الفريق الآخر يطالب بالالتزام واحد ، هو بقواعد الفن الأدبي ، ولا شأن لنا بعد ذلك بالمضمون ونوعه ، فإذا كانت هذه هي حقيقة الموقف ، أفلا يكون الفريقان معا على اتفاق في فكرة الالتزام من حيث هو كذلك ؟ والا فإين هو الأديب الواحد أو الفنان الواحد أو المفكر الواحد ، على طول التاريخ الثقافي كله ، الذي لم «يلتزم» في عمله شيئا ما ؟ فإذا قال قائل هنا : لا ، بل نريده أن يلتزم كذا لا كيت ، كان ذلك «الزاما» لا «التزاما» . . وقد اعترفنا جميعا بأنه لا التزام .

وأسوق مثلا آخر وأخيرا ، لاختلاف الرأي الموهوم ، حين تختلف العبارات في لفظها ، حتى اذا ما أمعنت النظر في مدلولاتها ، ألفتها تستهدف هدفا واحدا ، والمثل الذي أسوقه هو اختلاف القائلين بالفردية والاجتماعية ، ففي ظني أنه لو ترك التقابل بين الطرفين هكذا مطلقا من القيود ، لأفرغناه من معناه ، فالمعنى الحقيقي المقصود هو ألا ينشط الفرد في ميادين

(العدد القادم)

قارئ .. الفكر المعاصر

على موعد معي :

سارتر .. ضمير العصر

عدد خاص يشترك في إعداده :

الطائفة المثقفة من الكتاب والنقاد وأساتذة الجامعات

العمل والفكر الا بما عساه أن يخدم المجموع ، لكن هذا نفسه لا ينفي أن يكون الفرد في نشاطه فردا ، وانما هو مطالب بنوع معين من النشاط الذي يحقق به فرديته ، اذ قد ينشط الفرد بما يهدم المجتمع ، واذن فليس الشرط هو الا ينشط الفرد من حيث هو فرد ، بل الشرط هو أن يوجه نشاطه الفردي نحو خدمة الناس ، افرض أن الفرد الذي نخاطبه بهذا الكلام يحترف مهنة الحكم في لعبة الكرة ، فكيف يمكن أن يمارس حرفته الا من حيث هو فرد ؟ لهذا فنحن لا نطالبه بأن يحد من فرديته ، بل نطالبه بأن يوجه نشاطه الفردي في أدائه لحرفته نحو هدف معين يخدم اللاعبين جميعا ، ان أشد أنصار الفردية تعصبا لرأيه ، لا يطرح الناس من حسابه ، بدليل أنه يتكلم ليعبر عن رأيه ذاك ، ويرسل كلامه الى المطبعة ليطلع وينشر ، وهو حين يتكلم وحين يعمل على نشر كلامه ، انما يتوجه به نحو الناس ، واذن فالقائلون بالفردية والقائلون بالاجتماعية ، انما يقولان شيئا واحدا ، اذا كان المراد هو أن يكون النشاط الفكري أو العملي ذا صلة بالمجتمع كله أو بعضه ، ولا يكون بينهما فرق الا اذا قصرنا معنى الفردية على النشاط الذي يهدم المجتمع ويعارض مصالحه ، لكن من أين يتحتم هذا المعنى ؟ وعلى كل حال ، فلو كان دفع المجتمع أو تعويقه هو موضع الحديث ، كان لمثل هذا الاختلاف معنى ، أما أن يكون المحوران هما



الفردية والاجتماعية ، من حيث هما ، فلا اختلاف هناك في حقيقة الأمر ، لأن الفردية لا تكون الا في مجتمع .

وان أغمض الحالات جميعا عن الرؤية ، هي الحالة الرابعة - من الحالات التي أسلفنا ذكرها - حين يكون لكل متحدث مشكلته التي يتصددى

لها ، وبرغم ذلك يظن المتحدثان أنهما يتصديان لمشكلة واحدة بعينها ، وأن أحدهما اذا أصاب الرأي ، تحتم أن يوصم زميله بالخطأ .

وأعيد القول مرة أخرى ، بأن الخلاف لا يكون بين رأيين ، الا اذا كان الرأيان معا يتعلقان بسؤال واحد ، أى أنهما معا يندرجان في مقولة واحدة ، فاذا سئلنا - أنت وأنا - عن جدران هذه الغرفة ، فقلت أنا انها بيضاء ، وقلت أنت ان ارتفاعها أربعة أمتار ، فليس هذا الذي بيننا هو خلاف في الرأي ، لأنك بمثابة من يجيب عن سؤال غير السؤال الذي أجيب أنا عنه ، أنت تتحدث عن « الكيف » وأنا أتحدث عن « الكم » وهما مقولتان مختلفتان .

وحسبى هنا مثل واحد أسوقه لاختلاف الرأي المزعوم ، حين لا يكون في حقيقة الامر اختلاف ، لأن كل رأى من الرأيين متصل بمشكلة غير المشكلة التي يتصل بها الرأي الآخر ، وليكن هذا المثل هو اختلاف النقاد على مبدأ النقد الأدبي ماذا يكون ؟ فيها هنا تجد اجابات كثيرة ، ناقد يجعل مبدأ البحث عما تعمله القطعة الأدبية من رسالة فكرية ، وناقد آخر يجعل مبدأ البحث عن القالب الذي صبت فيه تلك الرسالة - اذا كان ثمة رسالة - وناقد ثالث ، ورابع وخامس الى آخر الصف الطويل ، ويزعمون انهم مختلفون في مشكلة واحدة بينها ، وليس الامر كذلك ، لأن كلا منهم يهتم بشيء غير الشيء الذي يهتم به الآخر ، افرض أننا أربعة أصدقاء دخلنا معا مكتبة لنبعث كل منا عن كتاب غير الكتاب الذي يبعث عنه الآخر : واحد يريد كتاب الوجود والعلم لسارتر ، وآخر يريد كتاب ميساى الهندسة لافليس ، وثالث يسأل عن الأيام لطفه حسين ورابع يطلب ديوان العقاد ، فهل يكون بيننا خلاف على رأى ؟ وهكذا قل في أربعة نقاد يتناولون قصة أو مسرحية ، بمبدأ نقدي لكل منهم غير المبدأ الذي يأخذ به زميله ، فالقصة المنقودة هي الدكان الذي سيدخلونه جميعا ، لكن لكل منهم فيها مآربا ، ان وجدته كان خيرا والا فهو يخرج منها بغير زاد

اختلفت المطالب ، أى اختلفت الأسئلة فاختلقت الاجابات بالضرورة ، فلا صراع هناك كما قد يظن المفرمون بالصراع الفكري ، حيث يكون ، وحيث لا يكون بغير تمييز .

زكى نجيب محمود

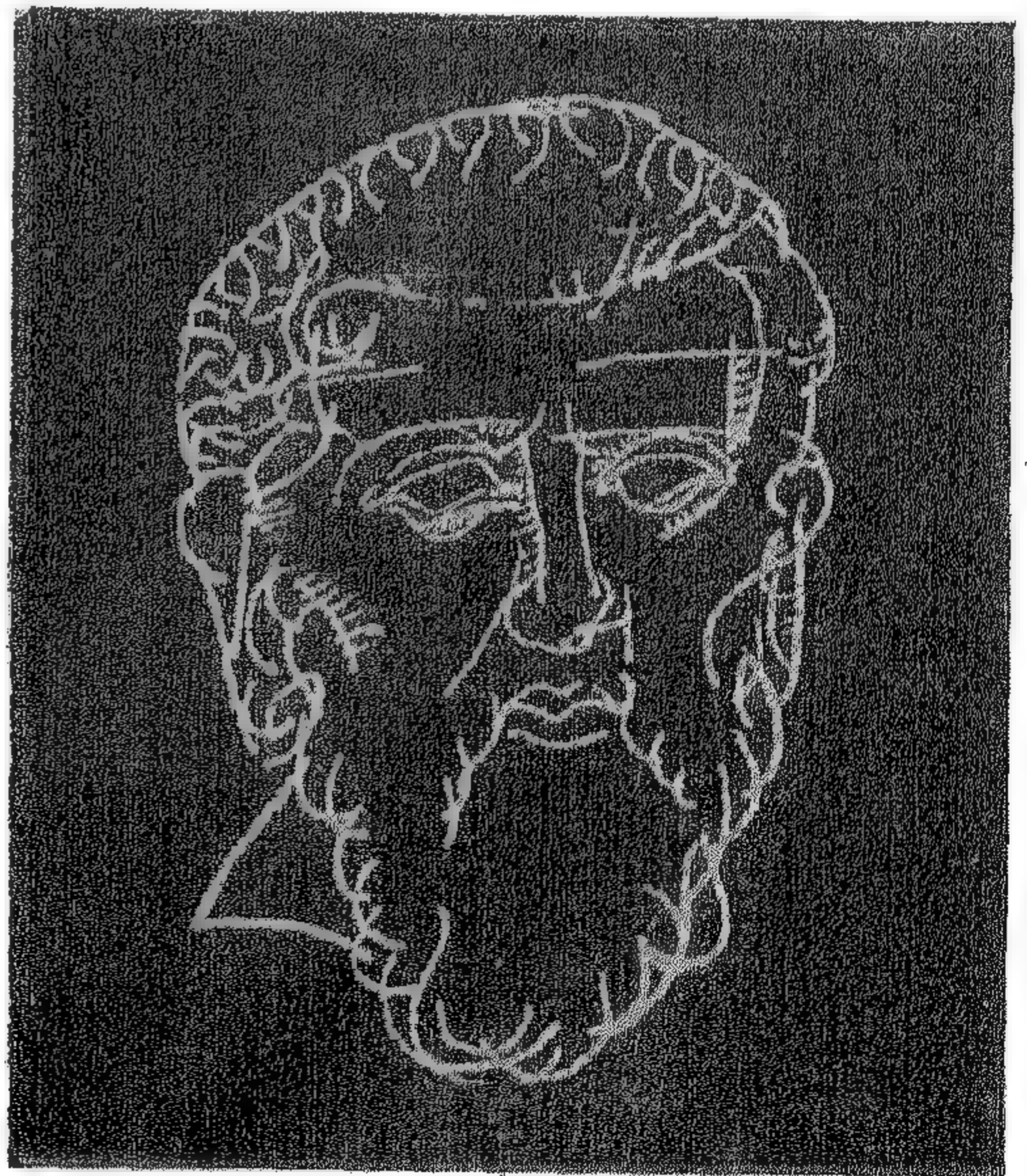
الميتافيزيقا

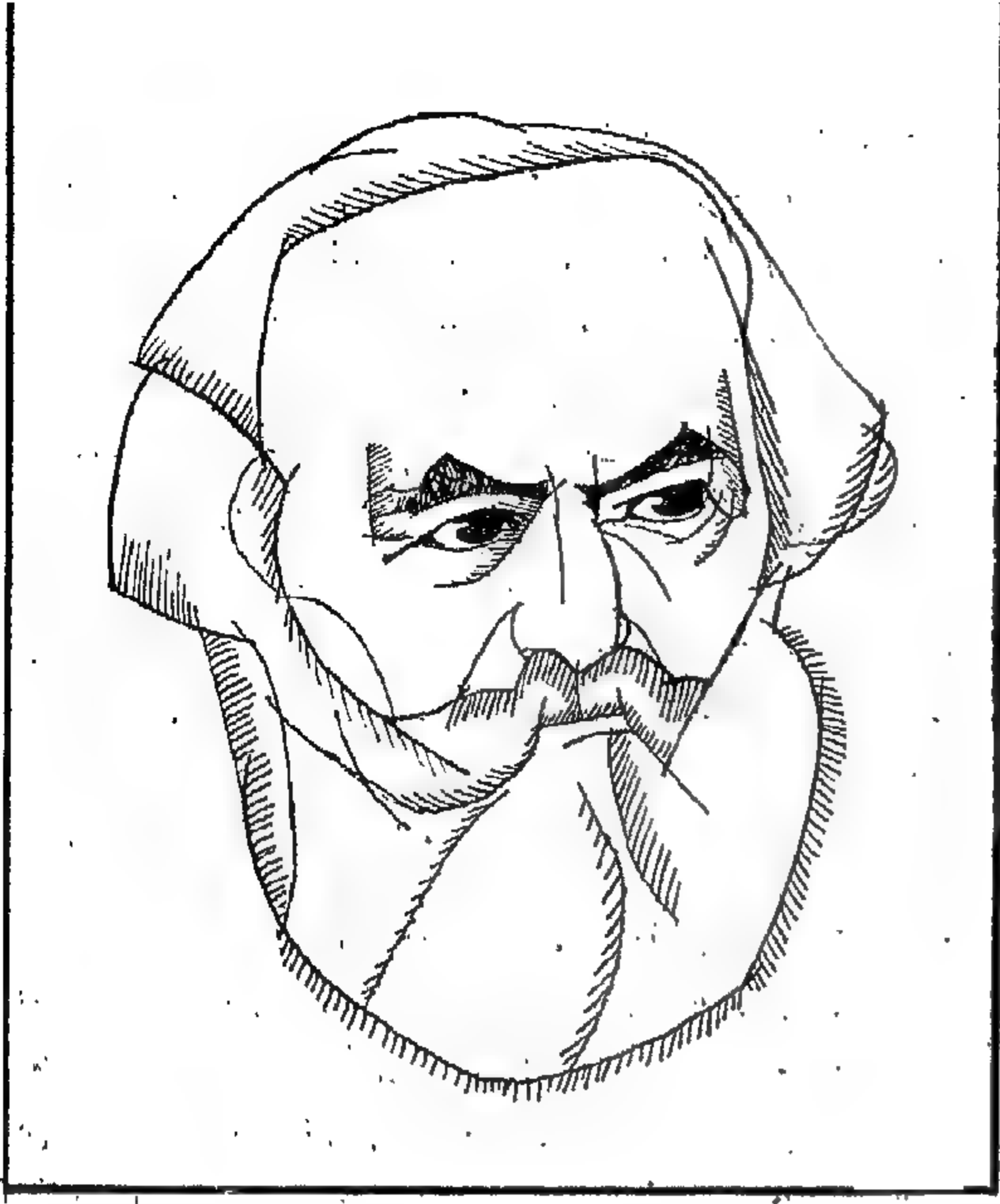
في هذا العصر

● العلم بمعناه الدقيق لا يكون الا بفرض الفروض أولا فمحاولة تحقيقها ثانياً أي أنه لاغنى للعلم عن الميتافيزيقا فالنظريات العلمية لا تجيء على نحو استقرائي من الوقائع وإنما تتخيل أولاً ثم تحقق تجريبياً بعد ذلك .

● والنقد من هذا الاستلاب العلمى وغيره من أنواع الاستلاب الایدیولوجی یتتمثل فی الأخذ بالعمل والتطبيق ، فعبءه یصیر العلم إنسانياً بحق ، واقعياً بحق . وكذلك الأمر بالنسبة للفلسفة والميتافيزيقا فلن تتحقق الا بقهرها بواسطة العمل الانساني .

.. وما الحاجة الى الميتافيزيقا في هذا العصر ، عصر العلم ؟ . هذا هو السؤال الذى يتردد - وإن لم يكن بنفس هذه الصيغة - فى مؤلفات الغالبية العظمى من فلاسفة العصر الحديث الذين يعنون بالميتافيزيقا عموماً . والسؤال فى ذاته وبصورته تلك يثير التساؤل : فما هى الضرورة التى تدفع الى اثارته ؟ أو - بعبارة أخرى - لماذا هذا السؤال أصلاً ؟ ولماذا يثار فى هذا العصر بالذات ؟ . ان العلم - وهذه حقيقة لا شك فيها - يميز العصر الحديث عن غيره من العصور كما كان الدين يميز العصور الوسطى تمييزاً لا شك فيه أيضاً . لكن مع ذلك ينفرد عصرنا - دون تلك - باثارة هذا السؤال ، فلماذا ؟ . فى العصور الوسطى لم يوضع السؤال : « وما الحاجة الى الميتافيزيقا فى هذا العصر ، عصر الدين ؟ » بل وضع بدلا منه السؤال الرئيسى التالى : كيف يمكن التوفيق بين الفلسفة - أو الميتافيزيقا - والدين ؟ . وثمة اختلاف جوهري بين السؤالين : فالسؤال الاول يتضمن الشك فى امكان قيام الميتافيزيقا جملة ، أما السؤال الثانى فينظر الى الميتافيزيقا كمسا لو كانت شيئاً مسلماً به ، لا يقبل الشك . وكان هذا الأمر الأخير هو الذى يمثل اعتقاد غالبية المفكرين فى العصور الوسطى . نقول « غالبية المفكرين » لأن فئة منهم قد شككت فى الميتافيزيقا ، لا فى ذاتها وبما هى كذلك ، وإنما لتعارض أقوالها مع الدين ، أو الشريعة كما كانوا يقولون . وهى فئة قليلة لا تشكل اعتراضاتها تياراً عاماً غالباً يناهض الميتافيزيقا .





ك . ماركس



ف . بيكون

محمود رجب

والميتافيزيقا ؟ ، أيشتمل في الموضوع الذي يبحثه كل منهما ، أم في المنهج الذي يستخدم ، أم في الموضوع والمنهج على السواء ؟ نعم انه منذ أرسطو والفلاسفة يفرقون بين الميتافيزيقا والعلم ، وخاصة من حيث الموضوع ، فالميتافيزيقا تبحث - في نظرهم - في الموجود « بما هو موجود » . أما العلم فيبحث في الموجود « بحال ما » . لكن هذه التفرقة لم تكن أساسية ، ذلك أن التفرقة الأساسية عندهم كانت بين القسم العملي في الفلسفة وقسمها العلمي الذي كان يضم القسم الطبيعي بوصفه العلم الأسفل ، والميتافيزيقا بوصفها العلم الأعلى . انها لم تصبح أساسية الا في العصر الحديث عندما ظهر العلم الحديث ، وعندما بدأ الفلاسفة يبحثون في مناهجه . وكان الهدف الذي يسعون اليه من وراء هذه التفرقة أحد أمرين : اما استبعاد الميتافيزيقا من أجل العلم ، أو استبقاؤها من أجل العلم أيضا .

قد يبدو للبعض أن استبعاد الميتافيزيقا باسم العلم ، دعوة جديدة استحدثها المناطقة الوصفيون في وقتنا الحاضر . والعق أنها قديمة قدم بيكون ، الذي يعد أول فيلسوف وضعي ذق شعاب الطريق نحو استبعاد الميتافيزيقا . فبيكون هو أول من أقام التفرقة بين العلم والميتافيزيقا من حيث المنهج ، فالميتافيزيقا في نظره تستخدم المنهج التأملي ، أما العلم فيستخدم المنهج الاستقرائي . أو بعبارة أخرى ، المذاهب الميتافيزيقية هي من صنع الخيال ، وتقابلها النظريات العلمية التي هي نتيجة للاستدلال الاستقرائي من الوقائع .

وعلى هذا ، فكون عصرنا ينفرد بآثاره هذا السؤال ، لدليل بين على أن هناك تيارا قويا يشك في امكان قيام الميتافيزيقا بما هي كذلك ، ايماننا بوحداية العلم وقدرته على تزويدنا بتفسير لكل شيء ، وبمعرفة العلل الأولى والأخيرة . ولذلك ، نجد في هذا العصر وحده ظاهرة فريدة ، هي كثرة الأبحاث التي يكتبها كبار الفلاسفة والتي تحمل صراحة عنوان : « ما الميتافيزيقا ؟ » . والسؤال عما هو شيء من الأشياء هو - في الحقيقة - سؤال عن ماهية هذا الشيء . ولا ينبثق السؤال عن ماهية شيء ما الا عندما يصبح الشيء - الذي توضع ماهيته موضع التساؤل - غامضا وملتبسا ، والا عندما تصبح العلاقة بين الانسان وما هو موضوع التساؤل واهنة أو مزعزة . فالسؤال « ما الميتافيزيقا ؟ » ينضمن أن الميتافيزيقا صارت وكأنها مشكلة تنتظر الحل ، أو أزمة بحاجة الى تفريج . وما كان الأمر كذلك قبل هذا العصر ، عصر العلم ، فلقد كان التأمل الميتافيزيقي سائدا - على نحو تلقائي - أيام اليونان وفي العصور الوسطى ، دون ما تساؤل صريح في امكان قيام الميتافيزيقا . صحيح كانت هناك شكوك في بعض أقوالها ، لكن لم يحدث أن وضعت الميتافيزيقا في جملتها موضع التساؤل أو الشك .

الميتافيزيقا بين الاستبعاد والاستبقاء

ومنذ مطلع العصر الحديث ، حيث بدأ العلم الطبيعي في الظهور ، وثمة سؤال رئيسي يتردد - على نحو أو آخر - في مؤلفات الفلاسفة هو : ما هو فيصل التفرقة بين العلم



تق • ديوي

كلمات مثل « الله » و « المبدأ » و « الماهية » ، ويحل محلها « علما علميا » قوامه نظام من رموز ، منه يمكن استخلاص الوقائع المشاهدة ، فتلك هي وظيفة هذا النظام الرمزي ، كما هو صوره للعالم الواقعي .

ان نقد الماركسيين لكارناب مثل على نقد أولئك الذين يهتمون بالمعصر البراجماتي للغة العلم • فكارتاب لم يحقق بالفعل « استبعاد الميتافيزيقا » الذي زعمه ، لأنه حصر كلامه في المنصر المنطقي للغة ، ولقد أثار البراجماتيون مثل هذه الاعتراضات ، ذلك أنهم يهتمون أصلا بالانجازات الاجتماعية للقول • فجون ديوي مثلا ذهب الى أن المرء لا يمكن أن يستبعد الميتافيزيقا تماما ، الا اذا أدرك معناها ادراكا كاملا ، لا بأن يثبت فراغها من المعنى •

ولئن كان الماركسيون يختلفون عن الناطقة الوضعيين في المنهج الذي يستخدمونه في استبعاد الميتافيزيقا ، فإنهم يتفقون معهم في الهدف الأساسي ، ألا وهو : استبعاد الميتافيزيقا باسم العلم ومن أجل تقدمه • لكن ، ما مدى سلامة هذا الهدف ؟ ، هل صحيح أن تقدم العلم مرهون باستبعاد الميتافيزيقا ؟ ، هل فيصل التفرقة بين العلم والميتافيزيقا ، وبالتالي بين الكلام ذي المعنى والكلام الفارغ من المعنى ، هو قابلية التحقق من هذا الكلام بالرجوع به الى التجربة الحسية ؟ ، هل التأمل حقا حجر عثرة في سبيل التجريب ؟ هذه الأسئلة كلها أثارها كاول بوبر • ومن خلال اجابته عنها يرد على من ينادون باستبعاد الميتافيزيقا

وهذا الرأي هو الذي أدى ، في الحقيقة ، الى ما يشبهه الطلاق البائن بين العلم والميتافيزيقا ، فأصبح ينظر الى منهجي الاستقراء والتأمل على أنهما متقابلان • وقد ذهب بيكون الى أن البحث الاستقرائي السليم لا يكون الا بغياب كل الأفكار السابقة ، فأولئك الذين تملا عقولهم التأملات لا يصلحون للقيام بالتجربة والمساهمة العلميتين ، ذلك لأنهم يتحيزون لتأملاتهم • وهذا التحيز يجعلهم مستعدين لملاحظة الوقائع التي تؤيد تأملاتهم فحسب ، وغير راغبين في ملاحظة الوقائع التي تنقضها • ويترتب على ذلك أنهم لا يحصلون على الحقيقة ، وإنما يدعمون آراءهم التي تصوروها من قبل ، وبالتالي تصبح تحيزاتهم فجوة ومجرد خرافات •

والحق أن بيكون بفرقة بين الميتافيزيقا والعلم قد فصل بين التأمل الذي يعين على تخيل الفروض والتجريب الذي يساعد على تحقيق هذه الفروض • انه - بعبارة أخرى - استبعد الفرض وحط من شأنه ، وأعل من قيمة الملاحظة والتجريب ، في حين أن العلم بمعناه الدقيق لا يكون الا بفرض الفروض أولا ، فمحاولة تحقيقها ثانيا ، أي انه لا غنى للعلم عن الميتافيزيقا ، فالتنظريات العلمية لا تجيء على نحو استقرائي من الوقائع ، وإنما تتخيل أولا ثم تحقق تجريبيا بعد ذلك •

ورغم اعتراف الكثيرين من علماء المعصر الحاضر بحاجة العلم الى الميتافيزيقا ، أي حاجة التجريب الى التأمل ، فإن الدعوة الى استبعاد الميتافيزيقا لا تزال آخذة بلب بعض الفلاسفة المعاصرين ، هم المناطقة الوضعيون ، بل لقد نشر أحدهم ، وهو كارناب ، بحثا - أشبه بالبيان أو الدستور الرسمي لهذه الحركة - بعنوان « استبعاد الميتافيزيقا من خلال التحليل المنطقي للغة » ، ذهب فيه الى أن المنطق الحديث هو وحده القادر على تقديم اجابة دقيقة عما اذا كانت الميتافيزيقا ممكنة أو لا - وهذه الاجابة لا تكون الا عن طريق تحليل اللغة ، ذلك أن تحليل اللغة يكشف عن وجود كلمات ومجموعات من الكلمات تشبه القضايا عند النظرية الأولى ، لكنها في الحقيقة وعند امعان النظر ، ليست قضايا اطلاقا • وهذه القضايا الزائفة هي - على وجه الدقة - قضايا فارغة من المعنى • وهي كذلك لأحد أمرين : اما لأن الكلمات الموجودة فيها كلمات لا معنى لها ، أو لأن هذه الكلمات - اذا كانت ذات معنى - جمعت على نحو يكسر قواعد المنطق •

ولقد أخذ الباحثون الماركسيون على كارناب أن استبعاده للميتافيزيقا استبعاد شكلي صوري ، فقيل أن نستبعد الميتافيزيقا يجب - في رأيهم - أن ننظر الى الميتافيزيقا على أنها وسيلة لدعم طريقة معينة في الحياة ، ولدعم عقيدة أو ايدولوجية سياسية أو دينية معينة • واستبعاد الميتافيزيقا يجب أن يكون مدفه هو القضاء على هذه الايدولوجية غير المرغوب فيها • ويذهبون أيضا الى أن كارناب يعمل على فصل النظرية عن التطبيق ، ويتجاهل الهدف العملي للميتافيزيقا ، ويعلن خلوها من المعنى • وهو بعمله هذا ينقد الميتافيزيقا التقليدية التي تنطوي على

باسم العلم ، وينتهى - باسم العلم - الى وجوب استبقاء الميتافيزيقا من أجل العلم نفسه .

فالمشكلة الأساسية عند بوبر هي مشكلة التفريق بين العلم والميتافيزيقا ، وهي - كما ذكرنا - مشكلة قديمة ترجع الى أيام بيكون ، لكن لم تجد من يقوم بصياغتها الا في العصر الحاضر على يدى كارل بوبر . ولقد كان رأى الشائع بصدده هذه المشكلة أن العلم يتميز بأساسه الذى يقوم على المشاهدة ، أو بمنهجه الاستقرائى ، أما الميتافيزيقا فتتميز بمنهجها التأملى ، أو أنها تتناول - كما قال بيكون - توقعات الذهن ، وهي أشبه ما تكون بالفروض أو التخمينات .

وبوبر لا يقبل هذا الرأى ، لأن النظريات الحديثة فى الفيزياء ، وخاصة نظرية اينشتاين ، نظريات تأملية ومجردة فى أساسها ، وهي بعيدة عما يسمى بأساسها الذى يقوم على المشاهدة . إنها نظريات تشبه ما قد استبعده بيكون على أنه توقعات الذهن . ومن جهة أخرى ، نجد أن كثيرا من المعتقدات الخرافية تقوم على مشاهدات ، وعلى منهج يزعم أصحابه أنه منهج استقرائى ، فالمنجمون بخاصة يدعون دائما أن التنجيم علم يقوم على مجموعة من الشواهد الاستقرائية لا حصر لها . ومع ذلك ، يستبعد التنجيم من ميدان العلم الحديث ، رغم استناده الى المشاهدات .

لذلك ، يرفض بوبر المنهج الاستقرائى مميزا للعلم الطبيعى ، ومعارا للتفريق بين العلم والميتافيزيقا ، ففي كتابه « تخمينات وتفنيدات » نجده يقترح معيارا آخر لتمييز العلم ، هو قابلية النظام أو المذهب النظرى للتفنيد أو قابليته للتكذيب ، فالعلم - فيما يرى - لا يكون علما الا بتوافر شرطين أساسيين : أما أولهما فهو ما يسمى بالتخمينات conjectures ، وهي الفروض أو الظنون أو التوقعات ، أما الشرط الثانى فهو التفنيدات Refutations التى تنطوى على اختبارات نقدية . والشرط الثانى على جانب كبير من الأهمية ، لأن أغلب النظريات التى تدعى العلمية مثل التحليل النفسى وعلم النفس الفردى ، ما هي الا « علم زائف » أو شبه علم ، لافتقارها الى التفنيدات . إنها مجرد تخمينات ، تجد لها تأييدات وتعزيزات كثيرة . لكن ، ما أيسر الحصول على التأييدات والتعزيزات - فالعالم ملئ بها - لاية نظرية كانت ، فالتأييد بالأمثلة الإيجابية لا يكتفى وحده - في رأى بوبر - لجعل النظرية علمية ، بل لابد من محاولة تفنيدها بتصوير الحالات التى اذا ما تحققت ثبت بطلانها .

ولا يريد بوبر بهذا المعيار أن يضع خطأ فاصلا حاسما بين العلم والميتافيزيقا ، ذلك أن ثمة نظريات يمكن اختبارها بسهولة ، وثمة نظريات يصعب تفنيدها واختبارها وأخرى لا تقبل الاختبار . وهذه الأخيرة هي التى توصف بأنها ميتافيزيقية . وقد يظن البعض أن بوبر يستبعد بذلك الميتافيزيقا - مثلما فعل المناطقة الوضعيون - من دائرة الكلام الذى يحل معنى . لكن بوبر يدفع هذا الظن بقوله : « يجب أن تؤكد نقطة غالبا مااسيها فهمها » . ولهما يكون في إمكانى

أن أتجنب إساءات الفهم هذه ، اذا ما وضعت وجهة نظرى على النحو التالى : ارسم مربعا يمثل مجموع العبارات فى لغة ما ، نضع على أن نؤلف منها علما ، ثم ارسم خطا افقيا ، يقسم المربع الى نصفين . اكتب فى النصف الأعلى كلمتى « علم » و « قابل للاختبار » ، وفى النصف الأسفل كلمتى « ميتافيزيقا » و « غير قابل للاختبار » . عندئذ اعتقد أنك ستبين اننى لا أرمى الى وضع خط التفارقة على نحو يجعله متطابقا مع حدود الفلسفة ، فيحتوى فى داخله العلم ، ويستبعد خارجه الميتافيزيقا ، يستبعدا من دائرة العبارات ذات المعنى . بل على العكس من ذلك ، لانا الخ - منذ أول كتساب لى عن هذا الموضوع (يقصد « منطق الكشف العلمى ») - على أنه من القصور بمكان أن نضع خطا للتفارقة بين العلم والميتافيزيقا بحيث نستبعد الميتافيزيقا بوصفها فارغة من المعنى ، نستبعدا من لغة ذات معنى .

وخطا هذا الفصل التعسفى الحاسم بين العلم والميتافيزيقا يتضح اذا ما تذكرنا أن أكثر النظريات العلمية تنشأ أصلا من أساطير . وهذا ان دل على شيء فانما يدل على أن الأساطير قد تصبح عاملا هاما ومفيدا للعلم وقد قدم بوبر فى « منطق الكشف العلمى » أمثلة عديدة لأساطير كانت فيما مضى مجرد تأملات ، ثم تطورت فأصبحت نظريات علمية ذات معنى .

وينتهى بوبر الى القول بضرورة استبقاء الميتافيزيقا من أجل العلم نفسه ، لأنها تملأ بالتخمينات والفروض الخفية ، التى اذا ما خضعت بعد ذلك للتفنيد والاختبار ، اكتسبت صفة « العلمية » ، وحتى لو كانت الميتافيزيقا خرافة كما يزعم المناطقة الوضعيون ، فانها ضرورية للعلم ، فالخرافات أول العلم . والخرافة نظرية لم تثبت ، والعلم خرافات ثبتت أصولها واطردت نتائجها الى حد ما .

هذا اذن دفاع عن الميتافيزيقا من وجهة نظر علمية خالصة ، فثمت تكامل لا يحد منه بين الميتافيزيقا والعلم . بين التأمل والتجريب . وهو دفاع يتميز فى الحقيقة بالموضوعية والنزاهة ، فهو لا يتعصب للعلم ضد الميتافيزيقا لئلا يهدى باستبعادها ، كما رأينا عند بيكون والمناطقة الوضعيين . ولا يتعصب للميتافيزيقا ضد العلم فيحط من قيمته ، وإن لم يستبعده ، كما سترى عند برجسون .

الميتافيزيقا فى مقابل العلم

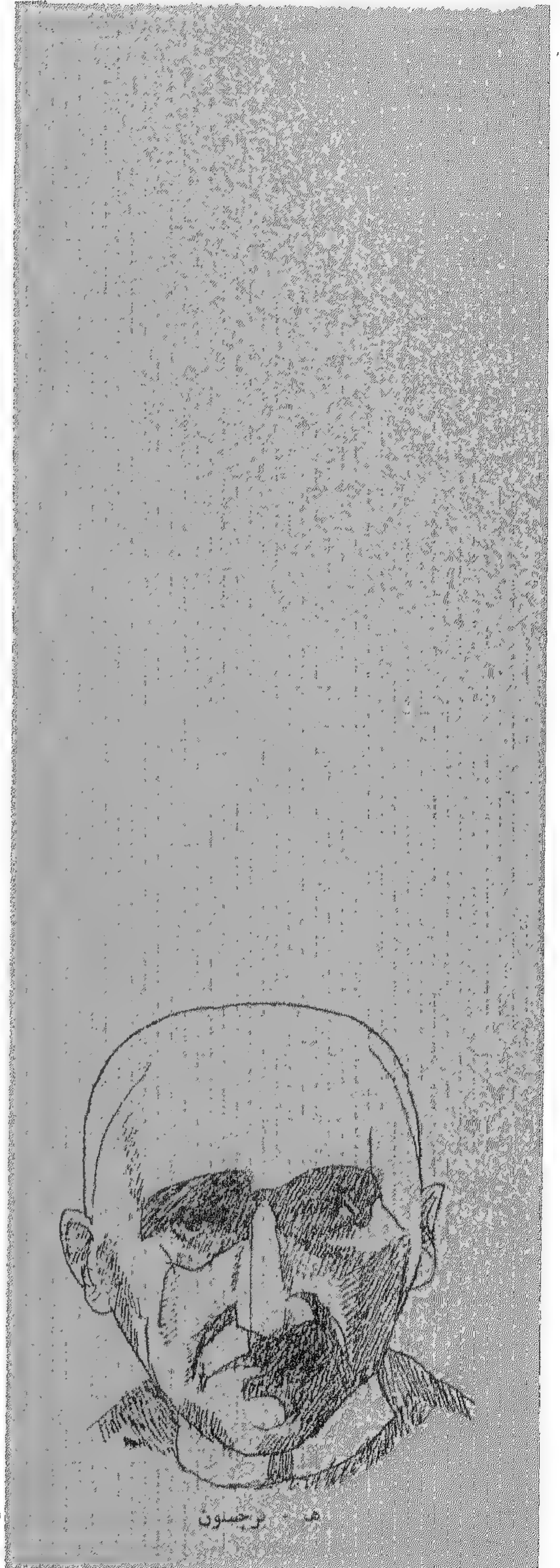
يبدأ برجسون بحثه « المخلخلى الى الميتافيزيقا » بالتفارقة بين العلم والميتافيزيقا فيقول « اننا اذا عبيدنا مقلنة بين مختلف التعريفات للميتافيزيقا بعضها ببعض ، ومختلف التصورات للمطلق بعضها ببعض ، فسوف نتيقن أن الفلاسفة - رغم ظاهري اختلافهم - يجمعون على التفريق بين طريقتين للمعرفة مختلفتين أشد الاختلاف وأعنف : الأولى قوامها الدوران حول الموضوع ، والثانية قوامها النفاذ الى داخله .

والطريقة الأولى تعتمد على وجهة النظر التي نؤثرها. وعلى الرموز التي نستخدمها ، أما الثانية فهي لا تأخذ بأية وجهة من وجهات النظر ولا تستند الى أى رمز من الرموز . النوع الأول من المعرفة نستطيع أن نقول عنه أنه يقف عند « النسبي » ، ونقول عن النوع الثانى أنه يصل - ان كان ذلك ممكنا - الى « المطلق » . من هذا النص نتبين أن برجسون يفرق بين ضربين من المعرفة : معرفة يمدنا بها العلم ، وهى معرفة نسبية لأنها تتوقف على وجهة النظر التي يتخذها الانسان ، وعلى الرموز التي يستعين بها في التعبير عن نفسه . ومعرفة تمدنا بها الميتافيزيقا ، وهى معرفة تخترق شغاف الموضوع ، وتسعى الى التخلص من كل رمز والى مجاوزة وجهات النظر الخاصة ، حتى تستطيع أن تدرك المطلق .

وبرجسون بوصفه منتصيا الى تراث الفلسفة الفرنسية الذي يأخذ بالثنائية ، يرى intelligence (الدكاء) والعيان (الحس) intuition قوتان مختلفتان تماما ، فهمة الذهن عبارة عن التحليل ، وكل تحليل ترجمة ، وتوضيح يقوم على الرموز ، وامتنال أخذ من وجهات نظر متعاقبة . تلك هى وظيفة التحليل ، منهج العلم . أما وظيفة العيان ، منهج الميتافيزيقا ، فهي التعاطف الذي ننقل بواسطته الى قلب الموضوع لنندمج مع ما هو فيه ، وبالتالي مع ما لا سبيل الى التعبير عنه .

والحق أننا لنتبين - فى مؤلفات برجسون المختلفة - عدم استقراره فيما يتعلق بالفرقة بين العلم والميتافيزيقا . ففي « المدخل الى الميتافيزيقا » يذهب الى أن الروح ، وكذلك الأشياء الخارجية ، تتصف بالاتصال . والميتافيزيقا والعلم يطبق كل منهما على نفس هذه الموضوعات مناهج مختلفة تمام الاختلاف ، فالميتافيزيقا تستخدم العيان ، وتنفذ أو تتعاطف مع حركة الموضوعات ، أما العلم فهو يستخدم الذهن ، ويحلل الموضوعات ويفسر حركتها برموز ثابتة . وواضح من هذه الفقرة أن موضوع كل من الميتافيزيقا والعلم هو المادة والروح على السواء ، والاختلاف الوحيد بين الميتافيزيقا والعلم يكمن فى المنهج الذى يستخدمه كل منهما . ومن هنا يجيء الاختلاف فى تقويم المعرفة التي نحصل عليها من كل ، فهو يقول أن الميتافيزيقا معرفة صادقة حقيقية ، أما العلم فهو مجرد تواضع واتفاق . لكن برجسون ينكر مع ذلك - فى تصديره « للفكر والمتحرك » - التفريق فى القيمة بين الميتافيزيقا والعلم ، وبدلا من ذلك يفرق بينهما متخذا موضوعاتهما ومناهجهما أساسا للفرقة . فالتقابل بين المناهج العيانية والتحليلية هو نفس التقابل الذى سبق أن ذكرناه . لكن من حيث الموضوع ، تهتم الميتافيزيقا بالروح ، أما العلم فيتناول المادة . والروح والمادة على السواء جزءان من عالم الواقع .

ان برجسون يقابل بين الميتافيزيقا والعلم . ولكن بما أنه فيلسوف حديث ، فهو لا يستطيع أن يجعل كلا منهما منفصلا عن الآخر . فضلا عن أنه فيلسوف فرنسى ، وأغلب الفلاسفة الفرنسيين يهتمون بمسألة التوفيق بين الفلسفة



برجسون

استبعاد الميتافيزيقا والعلم

أما في هذه النقطة فنحن مقدمون على موقف آخر يختلف عن الموقفين السابقين ، أنه موقف ماركس ، والذي مؤداه أن الميتافيزيقا والعلم يجب استبعادهما معا ، من أجل الحفاظ على سلامة الانسان والحيلولة دون استلابه واغترابه :

وأن يستبعد ماركس الميتافيزيقا أمر ليس بالمستغرب عند الماركسيين أو عند غيرهم من المعارضين لهم . لكن أن يستبعد العلم ، فهذا هو الأمر العجيب الذي يشجأ الماركسيين قبل معارضتهم ، ذلك أن الماركسيين يدعون أنهم وحدهم العلميون والمدافعون عن النزعة العلمية الحقيقية ، والعق أن ماركس - كما قال هو نفسه عن نفسه - ليس ماركسيا ، ففي مؤلفاته - وبخاصة « المخطوطات الاقتصادية والفلسفية » - عناصر وجودية عديدة تتمثل بوضوح في اهتمامه الشديد بمشكلة استلاب أو اغتراب الانسان ، فالعلم عنده مثل الميتافيزيقا أو الدين ، عالم فكري مجرد ، يعتمد به وفيه الانسان عن عالمه الواقعي ، فيعترب ويستتلب .

وتصور ماركس للعلم ، مثله مثل تصور هيدجر له ، تصور لا انساني ، فمقصود العلم عند ماركس هو استغلال العالم تكنولوجيا ، وهو عند هيدجر الاستيلاء على العالم تكنولوجيا ، أي أن هناك توحيذا بين العلم والتكنولوجيا عند كل منهما ، وكلمة « علم » عند أغلب الفلاسفة الوجوديين ، تدل على كارثة تهدد البشرية ، فالعلم عند هيدجر مثلا هو « نسيان الوجود » ، أي أن العلم يجعل الانسان الحديث مقتربا عن الوجود ، بعيدا عنه ، ناسيا إياه .

إن جوهر فلسفة ماركس يتمثل في فكرة اغتراب الانسان أو استلابه ، وهي فكرة أخذها عن فويرباخ الذي أخذها بدوره عن هيجل . ولقد كانت هذه الفكرة مقولة رئيسية في نظرية فويرباخ عن الدين ، فليس الله - في رأيه - هو الذي خلق الانسان ، بل العكس هو الصحيح ، أي أن الانسان هو الذي خلق الله ، وذلك بأن أسقط وخلع أفضل ما فيه من صفات خارج ذاته ، وتخيله موجودا أخرا غريبا أطلق عليه اسم الله . لذلك ، رأى فويرباخ أن قهر الاستلاب والقضاء عليه لا يكون الا بنقد الفلسفة للدين ، عن طريق استئصال العناصر الاسطورية التي تكمن في الأديان ، وعن طريق تحقيق الانسان بوصفه كلا عينيا واقيا ، بالتوفيق بين الفرد والانسانية ، فلا يكون ثمت تقابل أو تعارض بين الفرد من حيث هو جزء عيني والانسانية من حيث هي كلية مجردة . بيد أن ماركس تجاوز فويرباخ وذهب إلى أن الاستلاب الديني ما هو الا تعبير عن استلاب واقعي عيني ، وهو ذلك الذي يقوم في ميدان الحياة الاقتصادية للانسان ، وقوام الاستلاب الاقتصادي يتمثل في أن العامل سلب من نتاج عمله ، فأصبح عمله غريبا عنه ، يسيطر عليه وهو خالقه وصاحبه . ويتجلى الاستلاب الاقتصادي بالملكية الخاصة لوسائل الإنتاج والعمل التي سلبت من العامل وعزلت عنه .

والعلم . وعلى هذا ، فهو يرى أن التصورات لا محيص عنها للعيان . ويقول بأن جميع العلوم الأخرى تستخدم عادة التصورات ، والميتافيزيقا لا ينبغي أن تعد استثناء من هذه العلوم .

لقد احتج برجسون ضد النقد الذي رأى في نظريته للمعرفة نزعة تفاؤلية متطرفة ، فهو يرى أن العيان ليس استرخاء ، بل هو - على العكس - جهد وتوتر . لكن يثور مع ذلك تساؤل هو : كيف نتحقق من أن العيان الذي نحصل عليه من ادراكنا لروحنا أو روح شخص آخر ، هو حقا معرفة فلسفية ؟ لقد قال برجسون أن الادراك الفلسفي أو الميتافيزيقي هو ذلك الذي يدخل في قلب الشيء ويندمج معه . لكن ماهو المنزى الفعلي للجهد المطلوب في الفلسفة بمعزل عن المعرفة العلمية ؟

ومهما يكن من شيء ، فإن الافتراضات التي تقوم عليها نظرية برجسون في المعرفة تؤدي إلى انكار العلم وتفضي إلى نزعة تصوفية ، رغم ادعائه عكس ذلك ، أي أن العلم والميتافيزيقا سيسيران جنباً إلى جنب ويساعد كل منهما الآخر . فما هذا الادعاء الا دفاع متصوف ولد في عصر وضعي علمي . لقد كانت رغبة برجسون الملحة هي أن ينقذ الميتافيزيقا من استبداد العلم وسيادته . لكن أحداث الطلاق بينهما ما كان بالمهمة السهلة فالميتافيزيقا مثلها مثل رجل عندما انتابه الضجر والملال من زوجته الصارمة (الذهن) ، وعندما أخفق في أن يصبح عشيق سيدة محترمة (العقل) ، لم يجد بغيته وراحته الا عند فتاة من بنات الليل (العيان) ، بيد أنه لكي يتجنب النفسيحة ، أخذ يطلب الصنم والغفران من الزوجة التي خانها .

ولا شك أن اسهام برجسون في ميدان الفلسفة المعاصرة ليمثل في تأكيده على فكرة الاتصال ، اتصال الديومومة ، أي الزمان الحقيقي النفس المتدفق ، الذي لا يدرك الا بالعيان ، واستبعاده للزمان المكاني - كما يسميه - لأنه زمان أجوف مجرد ، فما هو الا تجريد لتدفق الديومومة . والتجريد عملية ذهنية ، فالزمان المكاني والأحداث المتقطعة المنفصلة هي من نتاج الذهن . ومع ذلك ، فإنه لم يستطع - رغم دعاواه - أي يحقق هذا الاتصال في مسألة العلم والميتافيزيقا ، فثمت انفصال أو تقابل بينهما ، لم يوفق برجسون في التغلب عليه . ولئن كانت أقوال برجسون تنتهي إلى تكوين فكرة مشرقة تلمح من شأن الميتافيزيقا ، تقابلها فكرة قائمة تحط من قيمة العلم ، ومما يعد دفاعا عن الميتافيزيقا ضد العلم ، فإن ذلك لا ينبغي النظر إليه على أنه في صالح الميتافيزيقا ، لأنه يجعلها أشبه ما تكون بتجارب الصوفية الذين يعتمدون على أدواقهم فحسب ، أو الذين يتلقون معارفهم من على ، نتيجة نور يلقفه الله في القلب .

وإذا كان أساس الاستلاب الدينى يقوم فى الاستلاب الاقتصادى ، فعندئذ لن يكون الدين هو الصورة الوحيدة للاستلاب الروحى والايديولوجى ، ولن تكون الفلسفة هى الوسيلة للقضاء على الاستلاب الدينى ، كما ظن فويرباخ، بل تصبح مظهرا أو صورة أخرى تنضم الى جانب الدين والفن والسياسة بوصفها مظاهر تعكس الاستلاب الاساسى الذى هو أصلها ، ألا وهو الاستلاب الاقتصادى .

ان الميتافيزيقا عند ماركس ليست شيئا آخر سوى الدين، ولكن بعد أن أعمل فيه الفكر وتطور بالفكر وما هى إلا امتداد أو تنويع أو مذهبه لجميع صور الاستلاب الايديولوجى من دين الى فن الى سياسة . والفكر الميتافيزيقى المجرى يتقابل ويتعارض مع الواقع المحسوس والواقعى . ولئن كان هو نفسه وليد تقابلات مادية ، فإنه يولد بدوره تقابلات مثالية تكون مواد لفكره . ويرى ماركس أن سيادة الفكر المجرى انما تعبر عن سيادة أولئك الذين يحتكرون وسائل الإنتاج ، والفلسفة أو الميتافيزيقا ، رغم كونها مجردة ، لا تكف عن أن تكون مرتبطة بالواقع ، ذلك أن الطبقة السائدة، الطبقة التى تخلق الايديولوجيا، تستخدم الميتافيزيقا سلاحا تستعين به فى تخدير أذهان الناس ، أو الطبقة الخاضعة . والميتافيزيقا عبارة عن عالم من الأفكار المجردة العامة ، معاد للحياة العينية الواقعية ، فالفرد لم يعد يعيش وجوده الانسانى بما هو كذلك ، وانما يمثل بوصفه وجودا فلسفيا أو ميتافيزيقيا .

والميتافيزيقيا - فى نظر ماركس - ليست وحدها المستلبة، بل العلم كذلك لا يقل استلابا عنها . فالعلوم - كما يقول - لا تزال مقسمة الى علوم الطبيعة والى علوم التاريخ الانسانى . وهذا التقسيم يسبب الاستلاب ، لأن الانسان لم يجعل أبدا لطبيعة غريبة التاريخ ، أو لتاريخ مستقل عن الطبيعة . وليس هناك أساس للعلم وأساس آخر للحياة ، فالاستلاب هو الذى جاء بهذا الانفصال . وكان نتيجة ذلك أن ترك العلم الأرض - التى يجب أن تكون هى أساسه - التى عليها يرتفع ، ذلك أن العلم - فى نظره - لا يكون علما واقعا الا اذا بدأ من المحسوس أو الحسى فى صورته المزدوجة : من الوعى الحسى ومن الحاجة الحسية على السواء ، ومن ثم لا يكون واقعا الا اذا اتخذ من الطبيعة منطلقا . وهذه الطبيعة ليست منفصلة عن التاريخ الانسانى بحال ، لأن الطبيعة التى تنشأ (والتي نصير وتتحول) فى التاريخ الانسانى هى الطبيعة الواقعية للانسان ، وهى بذلك الطبيعة من حيث هى متحولة - ولو بصورة مستلبة - الى الطبيعة الحقيقية الأنثروبولوجية (أى الانسانية) وذلك بواسطة الصناعة . ويذهب ماركس الى أن الاستلاب العلمى يفترض أن هناك علوما للطبيعة من جهة وعلوما للتاريخ الانسانى من جهة أخرى ، وأن الواقع الفعلى وابنية المعرفة منفصلان . وهذا الاستلاب العلمى ، هذا الجزء التكميلى للاستلاب الايديولوجى ، الذى لا يشبع الحاجات الحسية (طبيعية وانسانية) للانسان ، يعبر عن الاستلاب الاقتصادى للانسان .

اننا فى الحقيقة لا نجد عند ماركس نظرية متكاملة

واضحة المعالم فى العلم أو فى علاقة العلم بالميتافيزيقا . فضلا عن أننا لا ينبغي أن ننظر الى استخدامه الخاص لكلمة علم على أنه يدل على ما تعنيه نحن اليوم من هذه الكلمة . لكن الشئ الواضح عند ماركس فى هذه المسألة أن العلم يمثل النقطة النهائية للمذهبة للاستلاب . فالاستلاب العلمى مثله مثل الاستلاب الاساسى الواقعى ، ومثل جميع أنواع الاستلاب الايديولوجى وصوره ، يفصل النظرية عن التطبيق ، ويفصل فى داخل النظرية العلمية بين المجالات المختلفة بحواجز مصطنعة . وعندما ينادى ماركس بقهر العلم ، فإنه يريد بذلك تخليص الانسان من هذا النوع من الاستلاب الذى يقوم على تقسيم العمل وعلى التكنولوجيا المستلبة . والمنقذ من هذا الاستلاب العلمى وغيره من أنواع الاستلاب الايديولوجى يتمثل فى الأخذ بالعمل والتطبيق ، فعندئذ يصير العلم انسانيا بحق ، واقعا بحق . وكذلك الأمر بالنسبة للفلسفة أو الميتافيزيقا فلن يتحقق الا بقهرها بواسطة العمل الانسانى ، وبذلك يسترد الانسان ذاته التى استلبت فى هذه العوالم الفكرية المجردة . والحق أن القضية الحادية عشرة من «قضاياها عن فويرباخ» تلخص موقف ماركس كله فهو يقول : «ان الفلاسفة لم يفعلوا شيئا سوى أن فسروا العالم على أنحاء شتى ، بينما المهم هو تغيير العالم» ، فبالعمل الخير الشامل تقهر الفلسفة والعلم على السواء ويتحولان أو يهبطان من عالم المثل السماوى الى عالم الحياة الأرضية الواقعية ، من عالم النظر الى حياة العمل .

لكن ، هل استبعد ماركس الميتافيزيقا بالفعل ؟ لقد قلب ماركس أولا الميتافيزيقا التقليدية للغرب ، كما انشأها اليونانيون والفلاسفة المسيحيون والفلاسفة المحدثون، فانكر أولوية المفارق للمحسوس والميتافيزيقا والروحى ، وأرجعها كلها الى أصولها التى انبثقت منها ، أى الى الحياة الواقعية المحسوسة . ومن ثم جعل الأولوية للمحسوس والفيزيائى - التاريخى والمادى . وبذلك قلب الميتافيزيقا . فماركس قلب «العالم المقلوب» الذى هو العالم الواقعى ، من أجل أن يتحقق الواقع الحقيقى عمليا فى العالم اللامستلب اللامفتروب الذى يسير على قدميه ، بدلا من أن يسير على رأسه كما ذهب الميتافيزيقيون السابقون . بيد أن ماركس حقق فى نفس الوقت الميتافيزيقا الحديثة وأتمها ، فقد عممها بعد أن قلبها ، فالتطبيق وفهم التطبيق ، أو حركة الواقع وحركة الوعى الذى يتجاوز حركة الواقع يؤلفان نظامين مختلفين ، رغم كل المحاولات التى تبذل لتوحيدهما . بعبارة أخرى نقول : ان الطبيعة وما بعد الطبيعية ، أو البناء الأدنى والبناء الأعلى لا محيص عن بقائهما ، فاستبعاد العالم الايديولوجى يعقبه استرداد له ، وهذا الاسترداد يتضمن أن ثمة اختلافا بين نظامين ، أحدهما واقعى والآخر مثالى أو فكرى ، حتى فى المجتمع الشيوعى الذى يتصوره ماركس مجتمعا ينعدم فيه الاستلاب والاغتراب .

ولئن كان ماركس ينادى بضرورة استبعاد الميتافيزيقا ، باسم الانسان ، أى من أجل أن ينقذ الانسان من الاستلاب

او الاغتراب عن ذاته في هذا العالم الفكري المجرد ، فان الانسان نفسه هو - في ماهيته وجوهره - واقعة ميتافيزيقية ، ان صح هذا التعبير ، ذلك لانه انسان مغترب ، متجاوز لذاته دائما ابدا ، اى ان ماهيته هي في « وجوده المتخرج » Ex-Sistenz باصطلاح هيدجر ، فهو موجود - هناك ، لا بد ان يتخارج ، ان يتجاوز ذاته الباطنة . وهذا الاغتراب الأنطولوجي لا يمكن قهره ، الا اذا قهرنا الانسان ذاته . وهو الأصل لكل نوع آخر من أنواع الاغتراب أو الاستلاب ، بما فيها الاستلاب الاقتصادي الذي عده ماركس خطأ أنه الأصل . ومادام الانسان مغتربا في ماهيته ، اى موجودا يتجاوز ذاته باستمرار - والا كان حجرا - فهو ميتافيزيقي بكل ما في هذه الكلمة من معنى .

هذا عن موقف ماركس من الميتافيزيقا ، اما عن موقفه من العلم وتصوره اللانسانى له - وكذلك موقف المناطقة الوضعيين وبرجسون الذين يرون تناقرا بين العلم والميتافيزيقا - فيكفى ردا على هذه المواقف جميعا أن نختم بحثنا بعرض موقف مضاد آخر لفيلسوف - هو وايتهد - ينظر الى العلم نظرة انسانية ، ولا يعده منفصلا عن الميتافيزيقا أو الفلسفة التأملية . فهو - على العكس من ماركس - يستبقيهما معا بوصفهما عنصرين ، بل أهم عنصرين من عناصر تكوين ثقافة الانسان ، وهو - على العكس من برجسون - لا يقابل بين العلم والميتافيزيقا على نحو يخرج منه في النهاية بالاعلاء من شأن الميتافيزيقا والخط من قيمة العلم ، وهو - على العكس أيضا من المناطقة الوضعيين - لم يشك في الميتافيزيقا ولم يستبعدهما من مجال الكلام الذي يحمل معنى :

استبقاء العلم والميتافيزيقا

جاء « وايتهد » من سلالة أرسطو وابن سينا وكنت تلك السلالة التي مارست تجربة الجمع بين العلم والميتافيزيقا في مركب واحد متكامل ، غايته اثراء روح الانسان وتزكية وجوده . فلم تعزل العلم عن الميتافيزيقا ، بل اتخذته معبرا أو سلما للوصول الى الميتافيزيقا ، غاية المعرفة الانسانية وتاجها . لقد ذهب كنت الى أنه « اذا كانت العلوم الرياضية والعلوم الطبيعية ، والمعرفة التجريبية بامة ، وسائل لغايات عرضية ، فهي - في النهاية - وسائل لغايات ضرورية وأساسية للانسانية ... ولذلك ، فالميتافيزيقا هي تمام كل ثقافة للعقل البشرى » . وكذلك كان هدف وايتهد « أن يقيم مذهباً للأفكار يستطيع أن يضم الاهتمامات الجمالية والأخلاقية والدينية في علاقة مع تصورات العالم (الميتافيزيقية) التي تتأصل في العلم الطبيعي » . وهو هدف عبر عنه وجسده في كثير من كتبه ، وبخاصة « التطور وعالم الواقع » و « العلم والعالم الحديث » و « مغامرات الأفكار » . وعلى هذا ، فقد كان كل من كنت

وايتهد مناهضا للاتجاه الذي يرمى الى عزل العلم عن الميتافيزيقا ، وكلاهما كان ضد النزعة العقلية الدجايطيقية وضد النزعة التجريبية الدجايطيقية على السواء . ان وايتهد ينتمى الى تيار فلسفة كنت ، لانه أولا يأخذ - وهو العالم - بالفلسفة التأملية ، وثانيا لانه حاول أن يجمع بين العلم والدين خلال الفلسفة ، « فالفلسفة - كما يقول - تخلص نفسها من أسر العجز وعدم الفاعلية باتصالها الوثيق بالدين والعلم ، طبيعيا كان أو اجتماعيا » . انها لتصل الى أقصى درجات أهميتها عندما تدمج الاثنين ، اى الدين والعلم ، في نظام عقلى للفكر .

ولقد جارت الباحثة دوروثي ايمت - في كتابها « طبيعة التفكير الميتافيزيقي » - جارت بالشكوى من أن عصرنا الحاضر لفي حاجة ماسة الى كنت جديد أكثر من حاجته الى هيغل جديد ، اى بحاجة الى من يبين الصلات القائمة بين الميتافيزيقا وعلم العصر ، كما فعل كنت بالنسبة لتصورات فيزياء نيوتن . ورغم تخصص هذه الباحثة الجادة في فلسفة وايتهد ، فانها لم تلاحظ أن ما دعت اليه هو ما قام به وايتهد بالفعل ، فوايتهد - في اعتقادنا - هو كنت الجديد ، الذي أخذ على عاتقه مهمة عقد الصلة بين الميتافيزيقا والعلم وتوضيحها في هذا العصر .

ولقد قدم وايتهد عدة تعريفات للميتافيزيقا ، أهمها : التعريفان التاليان : أما الأول فقد أورده في « التطور وعالم الواقع » وهو « أن الفلسفة التأملية هي محاولة بناء مذهب أو نسق من الأفكار العامة يأخذ بعضها برقاب بعض ، وبينها صلات منطقية ضرورية ، يمكننا بواسطتها أن نجد تفسيراً لكل عنصر من عناصر تجربتنا » . أما التعريف الثانى فهو الذى أورده في « الدين يتكون » ، ويقول فيه : « اعنى بالميتافيزيقا العلم الذى يحاول أن يكتشف الأفكار العامة المتصلة - اتصالاً ضرورياً لا محيص عنه - بتحليل كل شيء يقع أو يحدث » . ولى التعريفين نجد أن الميتافيزيقا هي محاولة اكتشاف الأفكار العامة . ونجد أن وايتهد يحدد - وخاصة في التعريف الأول - ما يعنيه بالأفكار العامة تحديداً دقيقاً للغاية ، فهذه الأفكار لابد أن تكون عامة ، لانه سيتسنى لنا أن نفسر بواسطتها كل عنصر من عناصر تجربتنا ، بل وأكثر من هذا ، لابد أن تكون منسقة أو مترابطة « يأخذ بعضها برقاب بعض » ومنطقية ، وضرورية ، وتبنى في نسق أو مذهب .

ان كل ضرب من ضروب المعرفة التصورية ، والعلم بأسره ، ينطوى على أفكار عامة ، ولقد أشار وايتهد الى ذلك في « مغامرات الأفكار » حين قال : « ان الخطوة الأولى في العلم والفلسفة اتخذت حينما أدرك الانسان أن كل عمل مطرد Routine يمثل أو يجسد مبدأ يمكن تجريبه من تجسدهاته الجزئية » . ويقصد وايتهد بالعمل الروتيني هنا واقعة أو حادثة ما . والمهم أن الوقائع والحوادث تكشف عن خصائص هي خصائص عامة ، بمعنى أنها ليست خاصة بهذه الوقائع دون تلك ، وانما يمكن لها أن تتجسد وتتمثل في وقائع أخرى . وهذه الخصائص العامة ، أو المبادئ ،

قابلة لأن نتصورها وقابلة لأن تندرج فى فكرة عامة .
ويذهب وايتهد بعد ذلك الى القول « بأن الفلسفة والعلم
كليهما يهتم بفهم الوقائع الجزئية بوصفها توضيحات لمبادئ
عامة . والمبادئ تفهم تجريدا ، أما الوقائع فتفهم من حيث
تجسيدها للمبادئ » . معنى هذا أن الفلسفة والعلم
كليهما هو فى أساسه محاولة لفهم الأشياء (أو - حسب
اصطلاحه - الكائنات الفعلية) على أساس المبادئ العامة .
وهذا الفهم الذى يقوم على أساس المبادئ العامة هو - فى
مذهب وايتهد - النزعة العقلية فى جوهرها . وأنه هو
الذى يؤلف النزعة العقلية ، ذلك أن النزعة العقلية هى
البحث عن « الأسباب » ، عن « الأصول » . وهذه الأسباب
هى المبادئ العامة التى تظهرها الأشياء وتكشفها . وعلى
هذا ، فأي شيء - سواء كان كائنا أو حادثة - يفهم فهما
عقليا عندما تدرك وتميز المبادئ أو الأسباب التى يجسدها .
بعبارة أخرى نقول : بتمييز المبادئ نفهم ، وتستطيع أن
نفسر لماذا - ولأى الأسباب - تكون الأشياء على ما هى
عليه ، والأحداث تقع على نحو ما تقع عليه .

والميتافيزيقا عند وايتهد تحاول أن تبني مذهبها أو
نسقا System يضم الأفكار العامة . وهى لا بد أن تؤلف
مذهبها ، لأن الأفكار التى تبحت عنها يجب أن تكون مترابطة
أو متعلقا بعضها ببعض تعلقا ضروريا . وهذا التعلق أو
الترابط المتبادل الضرورى ، هو ما عبر عنه بالاتساق
Coherence ، ففكرة « النسق » وفكرة « الاتساق »
هما عند وايتهد فكرتان متضابطتان متلازمتان . فاتساق
الأفكار فى مذهب أو نسق يؤلف المعايير وأكثرها أساسية ،
لا فى الميتافيزيقا فحسب ، بل وأيضا فى كل محاولة عقلية
بما فيها العلم . وهذا ما يقرره وايتهد صراحة حين يقول فى
« التطور وعالم الواقع » : « أن شرط الإنسان هو أكبر
ضمانة للسلامة العقلية ، أى للتفكير العقلى السليم ،
ذلك لأن الاتساق فى الأفكار ملازم للنزعة العقلية بما هى
كذلك ، ومحايث فيها ، إذ بدونها لن يكون ثمة فهم عقلى
سليم ودقيق أبدا » .

اذن ، الاتساق عنصر هام فى الميتافيزيقا ، لأن الميتافيزيقا

معنى الكلمة

والكتاب يعد ترجمة موفقة ،
أعد لها « د . ليوى »
كما تعد تدويننا تاريخيا
دقيقا . وأجزاء الكتاب التى
صدرت فى عامى ١٩٢٥ ،
١٩٢٦ تناولت موضوعات
فلسفية خاصة بالفرد ،
وبالطبقات كما اشتملت على
أبحاث خاصة بمشكلة البحث
عن الحقيقة . والجزء الذى
تناول مشكلة الطبقات عرض
لنا أبحاث « برتراند رسل » فى
(هذا الصدد ، وهى أبحاث
مملوءة بالرموز الخاطئة
والخيالات غير المنطقية)
ويعتقد « مور » أن أهم
مبحث فى الفلسفة هو ذلك

قدم « جورج مور »
فى كتابه الفلسفى ، الصادر فى
عام ١٩٤٢ ، وهو الكتاب الذى
تناول سيرة حياته ، قدم
اعترافا يقول فيه أن العالم
أو العلوم بشتى أنواعها
لا تسبب له مشكلات فلسفية
على الإطلاق ، أما ما يشير هذه
المشكلات فهو كلام الفلاسفة
وآراؤهم الخاصة بالعالم
والعلوم . فمثل هذه الأقوال
تخلق عند « مور » مشكلتين ،
أولاهما محاولة أن يظل محتفظا
بصفاء ذهنه ، والثانية محاولة
اكتشاف أسباب معقولة
للافتراضات المختلفة تثبت
صحتها أو خطأها .

بحث عن « المبادئ الأولى » أى أنها بحث عن « الأسباب القصوى » وعلى هذا ، فالميتافيزيقا نزعة عقلية . وهذه هى النقطة التى يوضحها وايتهد بقوله : « ان الايمان بالعقل ثقة بالطباع القصوى للأشياء التى تتألف على نحو تستبعد معه العشوائية (أى علم الاتساق) » .

ويذهب وايتهد « الى أنه مامن شيء أو كائن يمكن تصوره مجردا من نظام الكون » . ووظيفة الفلسفة التأملية هى أن تكشف هذه الحقيقة « ، ذلك أن ترابط الأشياء بعضها ببعض يتضمن أن الأفكار التى بواسطتها يمكن تصور هذه الأشياء لابد أن تكون مترابطة هى أيضا بعضها ببعض . » وبذلك ينظر وايتهد الى الاتساق على أنه يعنى أن الأفكار الأساسية يفترض كل منها الآخر ، بحيث أننا لو قمنا بعزل فكرة ما ، فإنها تصبح فارغة من المعنى .

ان الأفكار الميتافيزيقية هى - عند وايتهد - تلك الأفكار التى تتميز بعموم كامل . ومن ثم ، فلا يمكن أن تكون هناك أفكار أكثر عموما منها . وعندما نهتم بأفكار

أقل عموما ، كما هو الحال فى العلم ، فعندئذ لن يتحقق الاتساق إلا بأفكار أكثر عموما تقوم بتوحيد الأفكار الأخرى وتضمها فى نسق . وبذلك يكون « الاتساق » هو المتطلب الأساسى فى بناء مذهب ميتافيزيقى « وبذلك أيضا يبين وايتهد حاجة العلم الى الميتافيزيقا ، فبدون الميتافيزيقا لن يتسنى للعلم العقلية والاتساق اللزمان .

وبعد ، فمهما وجهنا الى الميتافيزيقا من انتقادات - سواء أكاثت هذه الانتقادات باسم العلم أو باسم الانسان - فلا بد وأن نعود اليها كما نعود الى المحبرة الغالية بعد خلاف وهجران . وان التساؤل أيا كان - حتى ولو كان عن جدوى الميتافيزيقا ومدى الحاجة اليها - لتساؤل ميتافيزيقى فى جوهره . وأبدا لن يقضى تقدم العلم على الميتافيزيقا ، بل على العكس سيخلق مزيدا من الفرص لمزيد من التساؤل .

محمود وجب

الذى يهتم بوجود تعريفات دقيقة للكلمات ودلالاتها المختلفة . ولقد بذل « مور » مجهودات عظيمة فى محاولة تحديد معانى الكلمات والتمييز بين مختلف دلالاتها ولم يكتف بتحليل معنى واحد للكلمة بل شملت أبحاثه كافة المعانى . ولقد هاجم « مور » أكثر من مرة النقاد والفلاسفة الذين يمتنون الكلمات ، فبعضهم يشوه اللغة بأسلوبه الفامض البهم ، وبعضهم الآخر يؤيد قضايا وابحاث دون فهم تام لها . ولعل ذلك يرجع الى عدم تجديدهم الدقيق لمعانى الكلمات .

أما الأجزاء الصادرة فى عامى ١٩٢٨ ، ١٩٢٩ فتبدأ بفحص شامل للرأى الفلسفى القائل بأن الأشياء المادية الملموسة مثل الموائد والكراسى ليس لها وجود فى الحقيقة . ويقول « مور » أن هذا الرأى وان بدا خياليا إلا أنه جدير بالمناقشة والبحث . وجميع الفلاسفة كان لهم موقف من هذا القول ، فمنهم من أيدته وآزره ، ومنهم من أبدى رأيه فيه . كما تتناول بقية الأجزاء المحاضرات الخاصة بالمعطيات الحسية فى الفلسفة .

وأخيرا نجد أن الأجزاء الصادرة

عامى ١٩٣٣ و ١٩٣٤ تعرض آراء مور بطريقة أعم وأشمل ، تلك الآراء التى تتناول طبيعة الفلسفة والطريقة المتبعة لمعالجة المشكلات الفلسفية المختلفة . وقد فاقت هذه الأجزاء فى جودتها كل ما قدمه « مور » من أعمال سابقة . كما استعان « مور » بآراء الفيلسوف « برود » التى أصدرها فى مقالة بعنوان « الفلسفة النقدية التأملية » .

سارتر.. ضمير العصر

نزعة انسانية ١٩٤٦ ، تأملات في المسألة اليهودية ١٩٤٦ ، البغى لافاضلة (مسرحية) ١٩٤٦ ، مواقف (دراسات متفرقة في ثلاثة أجزاء ، ثانيهما عن « ما هو الادب ؟ » وقد ترجمه الى العربية الدكتور محمد غنيمي هلال ، بودلير (وهو دراسة سيكلوجية اراد بها التطبيق لنظريته النفسية) ١٩٤٨ ، الايدي القدرة (مسرحية) ١٩٤٨ ، نكرا سوف (مسرحية) ١٩٥٦ ، سجناء الطونا (مسرحية) ١٩٥٩ ، نقد العقد الجدل (دراسة فلسفية) ١٩٦٠ ، الكلمات (سيرة ذاتية) ١٩٦٤ . ترجمها الدكتور خليل صابات .

أخرج القصص والمسرحيات ، على أن الجانيين انما يكمل أحدهما بالتطبيق الفردى ما بسطه الآخر بالاصول النظرية .

وكان من أهم إنتاجه ما يلي ، مرتبا بتواريخ الصدور :

التخيل (دراسة نفسية) ١٩٣٦ ، الغثيان (رواية) ١٩٣٨ ، الوجود والعلم ١٩٤٣ (ترجمه الدكتور عبد الرحمن بدوى الى العربية) ، الدباب (مسرحية) ١٩٤٣ (ترجمها الدكتور محمد القصاص الى العربية) ، دروب الحرية (ثلاثية روائية ظهرت اجزاؤها في سنتي ١٩٤٥ ، ١٩٤٩) الوجودية

يصل سارتر ومعه سيهون دى بوفوار الى القاهرة في زيارة خلال هذا الشهر بدعوى من جريدة الاهرام .

ولد سارتر في باريس سنة ١٩٠٥ لضابط في البحرية الفرنسية ، وبعد أن قضي أعوام الدراسة ، اشتغل بتدريس الفلسفة لعدة أعوام ، حتى جاءت الحرب العالمية الثانية واصاب فرنسا ما اصابها ، أسهم سارتر بنصيب الوطني في حركة المقاومة وكسائر الفلاسفة الوجوديين ، اصطنع سارتر في إنتاجه طريق الفلسفة وطريق الادب في آن معا ، فأخرج كتباً فلسفية خالصة ، كما

وجود لذاته ليسصبح وجودا في ذاته ، ومحال كذلك أن يتحول الوجود في ذاته بحيث يصبح واعيا وذا معرفة .

لكن ما الحيلة والوجود الانساني قوامه كله هذه الحركة الحرة حرية مطلقة ، حتى ليرادف عند سارتر قولنا « انسان » وقولنا « حرية » ، انه وجود حر من القيد ، لأنه غير مسبوق بعلة تحدد مساره ، فالى أى جهة تنساب هذه الفاعلية الحرة ان لم تحاول أن تخرج من نطاق نفسها الى هدف ، تتحقق فيه وتكون « شيئا » معلوما محدودا ، لكن ذلك - كما قلنا - نقض لطبيعتها ، ومن ثم كان مكتوبا عليها أن تفعل وأن تتحرك ولكن لا الى غاية قصوى ، ومن ثم كان العتب في كيانها ، فلا هى تتكىء الى علة وراءها ، ولا الى غاية أمامها .

واذا قلنا أن ليس قبلها مبدأ وعلة ، فقد قلنا بالتالى ان هذه الحرية - التى هى الانسان - تصنع نفسها بما تفعله في المواقف التى تجد نفسها مرتبطة بها ، وهذا هو معنى قول سارتر ان « الوجود يسبق الماهية » بالنسبة للانسان ، أى أن وجوده الفردى المؤلف من أفعاله هو الذى يكون في النهاية ما قد يسمى بالفطرة الانسانية ،

للووجودية تاريخ طويل وصور متعددة ، لكنها برغم ذلك قد ارتبطت بعصرنا هذا أكثر مما ارتبطت بسواه ، ثم اتصل اسمها باسم جان - بول سارتر أكثر مما اتصل بأى اسم آخر ، حتى يعد سارتر فيلسوفها الأشهر ، وقد بلغت شهرته هذه مبلغا بعيدا ، في فرنسا وفي غيرها ، عقب الحرب العالمية الثانية ، ولبيت قائمة الى يومنا هذا .

ولقد أصبح القارئ العربى ، من أوساط المثقفين ، على دراية بفلسفة سارتر في مجملها ان لم يكن في تفصيلها ، لكثرة ما نشر له وعنه في الصحف والمجلات والكتب العربية ، وملخص هذه الفلسفة هو أن الوجود عند سارتر نشطان متقابلان : أحدهما هو الانسان (ويسميه سارتر بالوجود لذاته) والآخر هو الطبيعة (ويسميه بالوجود فى ذاته) ، والفرق بعيد بين الوجوديين ، فبينما الوجود الانساني وعى خالص وحرية مطلقة وفاعلية لاتهدأ ، يكون الوجود الطبيعى ساكنا وقابلا وخاليا من كل وعى ومن كل معرفة بسواه ، الوجود الاول فردى ذاتى ناطق ، والوجود الثانى معية وموضوعية خرساء ، لكن الوجود الانساني لا ينى محاولا أن يمد من نفسه ليصير شيئا ما ، مع أن ذلك محال من جهتين ، محال أن يتحول ما هو



س . دى بوفوار



ج . ب . سارتر

أو موضع الخطأ ، فهو كالدَى الذى به فى فلاة بغير هام يهديه الا ذاته وما تتحرك اليه .

على أن سارتر لا يفوته أن يحصى العوامل التى قد يظن أنها حوائل تحول دون تلك الحرية المطلقة المزعومة للحقيقة الانسانية ، فمنها الماضى الذى يحدد طبيعة حاضرها الذى نعيشه ، والمكان الذى يقيد الحركة فى نطاقه ، والبيئة التى تضع الاسوار حول ما يمكن فعله ، والآخرى من الناس الذين يحددون وجود الانسان وفاعليته بوجودهم وفاعلياتهم، ثم الموت ، غير أن هذه العوامل كلها - فيما عدا الموت - إنما هى حوائل بالنسبة الى غاياتنا المختارة ، وليست هى بالحوائل فى ذاتها ، وأما الموت فليس هو بالمائق لحركة الحرية ، لأنه اذا ما حل كانت لحظته هى لحظة فى حياة الآخرين لا فى حياة من أدركه الموت .

وان القصة لتطول بنا لو تعقبنا فلسفة سارتر بكل جوانبها ، وبمنهجها الظاهرى ، وبمسلحتها المميّزة فى تفصيلاتها ، وسنتترك كل ذلك الى عدد خاص من هذه المجلة يصدر قريباً عن جان - بول سارتر .

لكن ليس هناك فطرة انسانية أزلية كانت فى الوجود قبل بالفطرة الانسانية ، لكن ليس هناك فطرة انسانية أزلية كانت فى الوجود قبل أن يظهر هذا الفرد المعين وذلك الفرد المعين من أفراد البشر ، فالفرد من الناس (الوجود لذاته) يقذف به فى خضم الوجود ليفعل ، ومن فعله تتكون ذاته ، وبالتالي تتكون الطبيعة البشرية جملة .

لكن هذه الحرية المطلقة - التى هى الانسان - لاتعنى الاباحية ، وليست هى بالذريعة العقلية التى يريد أن يتخفى وراءها سارتر ليمارس نزواته ، كلا ، بل انها عنده مقرونة بالتبعة الكبرى ، لأن ما تفعله أنت فى موقف جزئى معين باختيارك الحر ، هو الذى يؤدي أو لا يؤدي الى سعادة البشرية كلها ورقبها ، ان السلوك الانسانى تجاه موقف معين هو كالخلق الفنى : كلاهما لا تحدده قواعد مسبقة ، بل هما معا خلق مبتكر بديع ، يكون خالقه ومبدعه حراً فى تكوينه ، بقدر ما يكون مسئولاً عن نتائجه .

وما هنا مصدر القلق الذى لا ينفك جزءاً من الانسان، لأنه اذ يفعل ما يفعله حراً من كل قاعدة ومن كل قيد ، ليس لديه المعيار الذى يحدد له موضع الصواب من فعله

ليس العرب يهود من بني إسرائيل!

هذه الدراسة تقدم ترجمة
الفكر المعاصر إلى الفكر
الكبير جان بول سارتر
مناسبة زيارته المرقية
إلى الجمهورية العربية المتحدة .

« ان العرب واليهود أبناء عم من الناحية العنصرية » .
بهذه الجملة الخطيرة وبهذا الجزم القاطع يخاطب فيصل
ابن الحسين ، الهاشمي الذي سيصبح ملكا على العراق فيما بعد ،
يخاطب القاضي الأمريكي اليهودي فيليكس فرانكفورت في
١٩٦٩ . وهو بعد أن يضيف إلى قولته التشابه فيما تحمله
العرب واليهود من اضطهادات ومظالم وفيما تمكنوا من القيام
به في طريق تحقيق أهدافهم القومية ، يرتب على تلك المقدمة
نتيجة سياسية تتفق معها فيما يبدو له وهي « أننا سنرحب
باليهود ترحيبا قلبيا في عودتهم إلى البلاد ... وهناك مجال
في سوريا يتسع لنا جميعا » . ويورد نفس المتحدث إلى
نفس الفكرة ليؤكد لها في مؤتمر الصلح بباريس في نفس
العام فيعلن أن « هناك صلات وثيقة من القرابة والدم بين
العرب واليهود ، كما أنه ليس ثمة تعارض واضح في الصفات
المميزة للشعبيين » ...

وبعد نحو نصف قرن من هذه التصريحات التي تصدر على
مستوى القيادة السياسية ولكنها تتكلم ، أو تسمح لنفسها
أن تتكلم ، كما لو بلسان الأنثروبولوجيين ، تعود نفس
النغمة لترتفع على نفس المستوى وبفلس اللسان ، حين أعلن
السعودي فيصل أثناء زيارته للولايات المتحدة في العام
الأخير أنه لا يكن شيئا ضد اليهود (يقصد تمييزا لهم عن

رغم هذا كله فان فكرة قرابة العرب واليهود في الدم قد يمكن أن تلقى بعض ظلال على قضيتنا المصيرية الاولى في فلسطين ، وقد يمكن أن تفتح بابا للحلول الخاطئة أو الخائنة ، سيئة النية أو ساذجة النية .

وليس هذا مجرد استدلال أكاديمي أو اسقاط منطقي ، وانما هو بالفعل ما نجده في أكثر من دائرة من الدوائر العربية وغير العربية . فليس بعيدا مشروع الملك عبدالله ، الذي اقترحه بنفسه على بريطانيا حلا لمشكلة فلسطين في الأربعينيات ، من انشاء « مملكة سامية » يكون هو على رأسها ويكون لليهود فيها حكمهم الذاتي ، وفي السنوات الأخيرة ترددت فكرة « الاتحاد الفيدرالي السامي » بين بعض اليهود من صهيونيين وغير صهيونيين وضد الصهيونيين . ولعلنا أن نكتفي منها هنا بذكر مشروع ألفريد ليلينثال في كتابه الاخير The Other Side of the Coin الذي يقترح فيه أن يعود الصهيونيون الاسرائيليون الذين من أصل أوروبي الى أوروبا ، ويبقى الاسرائيليون الذين هم من أصل شرقي في فلسطين ، وذلك مع عودة عرب فلسطين اليها ليعيشوا معهم في دولة واحدة جديدة ، تدخل مع الوقت في علاقات اقتصادية مع بقية الدول العربية ، متطلعة الى اتحاد اقتصادي مع الأردن وغزة ومتجهة في النهاية الى « اتحاد سامي » كبير !

دكتور جمال حمدان

ولسنا هنا بصدد مناقشة هذه المشروعات أو نقدها ، فكل حل لا يمدد الوضع الى ما كان عليه قبل ١٩٤٨ بل قبل ١٩١٨ مرفوض بلا نقاش ، وكل حل لا يزيل اسرائيل من الوجود لا محل له من البحث العلمي ، ولكن سؤالنا المحوري هو الأساس الجنسي المزعوم في تلك المشروعات : أحقا نحن أقارب اليهود وأبناء عموهم ؟ على أي أساس علمي ذلك ، وأي دليل تاريخي ينهض بذلك ؟ واضح أن المجال هو مجال الأنثروبولوجي والأنثروبولوجيا - علم الانسان - بما يحل من تاريخ قديم وحديث وبما يدرس من لغة ووثائق دينية وبما يقيس من أجسام وصفات تشريحية ووراثية ... الخ .

ونحن نلاحظ أن أغلب كتاباتنا في العربية عن العدو الاسرائيلي تأخذ في جعلتها الصيغة السياسية المباشرة أو غير المباشرة التي تعامل العدو كمعطيات مفروغ منها أو ككم معلوم بدرجة أو بأخرى دون أن تحاول أن تنفذ الى حقيقة كيانهم وتركيبهم : فالكلمة يهود أو صهيونيون ، والكلمة يعيشون في كنف الاستعمار وحمايته ، والكلمة أتى بصورة غامضة من نسل يهود الشتات الذين أتوا بدورهم من سلالة يهود فلسطين التوراة ... الخ . وفي هذا الإطار التجريدي الضيق ، أو المتعجل غير المتأن - الذي قد يكون عمليا ومفهوما في ذاته - تبدو صورة العدو في أذهاننا ياهتة عائمة بالغة السطحية ، وتبدو أحيانا - أكاد أقول - كما لو كنا نظارد شبحا ! ونحسب أننا لهذا كله بحاجة الى دراسة علمية محققة تقتنص هذا الشبح ، تجسده ، ثم تشرحه أصلا وتاريخيا ، جنسا وتركيبا ، تطورا وتوزيما ... الخ .

الصهيونيين (« لأننا أبناء عهومة في الدم » . وهذا حسين الاردن آخر الهاشميين يأتي من بعده ليعلم أخيرا جدا أن العرب واليهود عاشوا مراحل طويلة في التاريخ جنباً الى جنب وفي صداقة كآقارب وجيران ..

عميقة إذن هي الفكرة ، فكرة قرابة الدم بين العرب واليهود ، ومنتشرة متفشية هي إذن بين الكثيرين لا في الخارج فحسب ولكن بين العرب أنفسهم ، بل وعلى مستوى قياداتهم ، بغض النظر عن كونها قيادات رجعية دعية فرضت أو فرضت نفسها عليهم . ولا جدال أن لهذه الفكرة نتائجها وتخريجاتها السياسية التي يمكن أن ترتب عليها ، كما فعل فيصل بن الحسين في الواقع حين رجب باليهود في سوريا في النص السابق !

فرغم أن من الثابت المقرر في القانون الدولي أن ترك شعب لوطنه آلا سحيفة من الستين لا يمكن الا أن يحرمه كل حق في المطالبة بالعودة اليه الآن ، ورغم أن الفقهاء الدوليين يستخرون من مجرد فكرة إعادة تشكيل الخريطة السياسية للعالم على أساس غزوات وهجرات وتوزيعات الماضي الغابر ، الأمر الذي يمكن أن يقلب صورة الدنيا رأساً على عقب بشكل سبأخر بل سخي لا يتصور ، نقول

في التاريخ القديم

أول ما نسمع عن اليهود في التاريخ مع ابراهيم - أبى الأنبياء ابراهيم الخليل - الذى ظهر مع قومه في القرن الثامن عشر قبل الميلاد كجماعة من الرعاة الرحل على المشارف والتخوم الاستبسية لجنوب العراق الذى كان يؤلف دولة الكلدانيين في أور . ومن قبل كان ابراهيم وقومه قد خرجوا من قلب الجزيرة العربية التى نشأوا فيها كجماعة من الجماعات السامية العديدة التى تآصلت فى ذلك « الحزان البشرى » الشهير الذى لم يتوقف عن أن يقذف - كإقليم طرد وكصحراء فقيرة ولكنها « ولود » - يقذف بالوجة تلو الموجة الى منطقة الهلال الخصيب المتاخمة والجذابة .

ففى حوالى ١٨٠٠ ق م هاجر ابراهيم وقومه ، فى دورة عكس عقارب الساعة ، شمالا بغرب ثم جنوبا على طول حواف الهلال الخصيب حتى وصلوا الى حوران ثم الى فلسطين . وهناك سيولد له اسحق ، ولإسحق سسيولد يعقوب ، ومن أبناء يعقوب الاثنى عشر ستتأصل الأسباط أو القبائل الاثنا عشر الشهيرة فى التاريخ والتوراة . ولكن هجرة ابراهيم الى فلسطين وإن كانت أولى هجرات القبائل اليهودية فانها لم تكن الأخيرة ، ذلك أنهم لم يأتوا مرة واحدة كجسم موحد ، وإنما على عدة دفعات ومن عدة طرق وتحت عدة قيادات . والهجرة الثانية مثلا كانت فى القرن ١٤ ق م .

ولا بد لنا هنا من وقفة سريعة عند تسمية - أو بالأحرى تسميات - اليهود . ثمة تسميات ثلاث مترادفات : اسرائيل والعبريون واليهود . والأولى نسبة مباشرة الى اسرائيل الاسم البديل ليعقوب . أما العبريون فالمقول أنها مشتقة من هجرتهم من كلدان الى كنعان حيث « عبروا » النهر - نهر الفرات أو نهر الأردن ، لا ندرى أيهما المقصود تماما - فسموا بالعبرانيين . ويقابل هذه التسمية عند المصريين القدماء كلمة Halivru ، وعند البابليين Khelivru ، ولو أن هذه وتلك تعنى ، فى رواية ، البدو أو اللصوص أو المرتزقة ، كما وصفهم أعداؤهم فى كنعان إشارة الى طبيعتهم كزراعة متخلفين حضاريا بالنسبة . أما التسمية باليهود فتدل أصلا على أبناء يهودا Judah Jehudah أحد أبناء يعقوب ، الذين أصبحوا يمثلون البقية الهامة من بنى اسرائيل بعد الأسر البابلى فصارت تطلق فيما بعد على الاسرائيليين جميعا . واسم يهودا نفسه قريب من اسم اله الشعب ياهو Jahueh, Jehou ah ، التى قد تكون بدورها تحريفا للنداء العربى يا هو (٩) .

كيف وجد اليهود فلسطين ؟ وجدوها أرض كنعان أساسا ، نسبة الى سكانها الكنعانيين . والكنعانيون فى التوراة أبناء كنعان بن حام بن نوح ، وهم أول من سكن فلسطين على أرجح الآراء . وفى الدراسات السامية القديمة

ولحن هنا سنبدا بالأصول القديمة فى التاريخ الجيسى والدينى ، ثم نتبع انتشار اليهود فى العالم هجرات وتوزيعا ، حتى اذا ما اكتملت لنا الصورة الراهنة حللنا التكوين الأنثروبولوجى لليهود حتى نعرف من هم وما الدماء التى تجرى فى عروقهم ، وإلى أى جد ينتمون الى أصولهم الأولى ومن ثم الى أى درجة من القرابة ينتسبون الى العرب أو ينتسب العرب اليهم .

وفى تقديرنا أن مثل هذه الدراسة أصبحت ضرورة شرطية لأى فهم عربى سليم أو عرض لقضيتنا الكبرى بعد أن اختلط الأمر بالدعايات الصهيونية المغرضة المضللة وتزييف التاريخ وابتسار الحقيقة العلمية ذاتها . كذلك لا بد أن نبادر من البداية فنحذر من أن كثيرا من الكتابات العلمية البحتة فى الموضوع ينبغى أن تتناول بحذر واحتراس شديدين لأنها تعتمد - فعلا إن لم تعترف علنا - على المصادر اليهودية والصهيونية أساسا ، وهى من ثم قد تنقل عمدا أو عن غير عمد وجهات نظر محددة ومحسوبة سياسيا .

ونحن من جانبنا - على صعوبة المحاورة نفسها وقوميا - لن نترك لتحيزنا السياسى الحق والواجب أن يتدخل فى معالجة علمية موضوعية ، لا لسبب الا لأن الدراسة العلمية الخالصة تؤازر - كما يتفق ولحسن الحظ - القضية السياسية وتدعمها ولا تتعارض معها فى الجوهر والتصميم . إن الحق والحقيقة - كما سنرى - فى جانبنا على حد سواء .



أن الكنعانيين - هم الآخرين - قبيلة سامية من الساميين الشماليين ، جاءت أصلا من الجزيرة العربية منذ ٢٥٠٠ ق.م - وفي رواية أخرى منذ ٣٥٠٠ ق.م - وكانوا قد استقروا بفلسطين منذ ألف - أو ألفي - سنة وأقاموا بها حضارة راقية .

وقد كان على العبرانيين ليستقروا بأرض كنعان أن يحاربوا الكنعانيين ، ولكنهم لم يسيطروا الا على التلال والأراضي الفقيرة الداخلية ، وظلت السهول الغنية في أيدي الكنعانيين الأصليين . وأغلب تاريخ اليهود في تلك المرحلة تاريخ دموي لا أخلاقي يدور حول الحرب والغزو ، الا أن الهزيمة كانت من نصيبهم غالبا ، وعلى أيدي الفلسطينيين أقوى أعدائهم بصفة خاصة . حتى اذا كان منتصف القرن ١٧ ق.م ، أي بعد ١٥٠ سنة فقط من هجرة ابراهيم ، هاجر يعقوب وأولاده الى مصر بسبب القحط المشهور وفيها استقروا بأرض جاشان Land of Goshen

(وادي الطميلات والشرقية) نحو من ٣٥٠ سنة الى أن خرج بهم منها سيدنا موسى (من الجيل السابع بعد ابراهيم) حوالي ١٣٠٠ ق.م وذلك هربا من اضطهاد فرعون (رمسيس الثاني) الذي استعبدهم « ومرر حياتهم في الطوب والملاط » انتقاما منهم لتعاونهم في خيانة واضحة مع الهكسوس غزاة مصر .

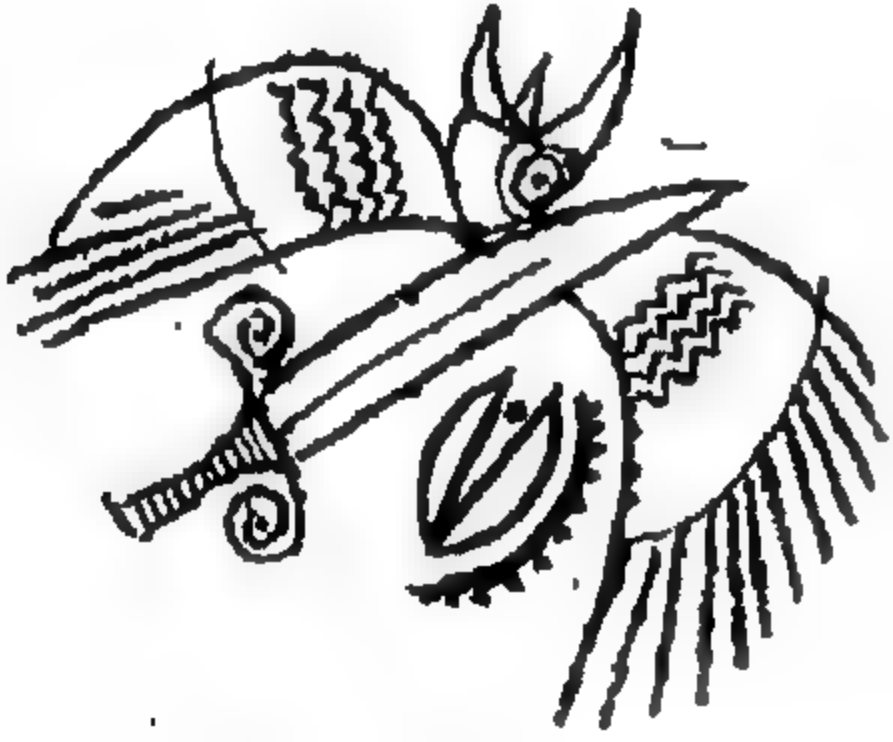
وفي التوراة أن قوة هذا « الخروج » كانت ٦٠٠ ألف نسمة . وكانت العودة الى أرض كنعان الهدف ، غير أن خوف اليهود من الكنعانيين « العمالقة » أدى بهم الى المعصية فعقاب التيه في سيناء ٤٠ سنة . ويرى البعض أن الحكمة من التيه ، الذي امتد بذلك الى مدى جيل كامل تاريخيا في بيئة صحراوية قاسية جغرافيا ، هو اخضاع اليهود لعملية صارمة من « الانتخاب الطبيعي » تصفى وتستبعد منهم العناصر الضعيفة الخائرة وتنتخب العناصر القسوية الصلبة ، وبذلك تدبيل من جيل هش منسحق الى جيل مجدد فوار يصلح للرسالة . وهكذا كان ، الى أن قادم يشوع الى نهر الأردن حيث انتزعوا بعضا من أرض كنعان في الداخل ، ولكن دون العاصمة يبروس (القدس) وساحل الفلسطينيين .

وفي فجر الألف الأولى قبل الميلاد بالضبط (بالتحديد عام ١٠٠٠ ق.م) وحد داود الأسباط أو قبائل اسرائيل الاثني عشر ، وهزم اليبوسيين والفلسطينيين وأسس ووسع مملكة اسرائيل حتى امتدت « أرض اسرائيل Erets Israel من دان في الشمال الى بير سبع في الجنوب ، واتخذت من يبروس عاصمة لها بعد أن تحسول اسمها الى اورشليم أي مدينة السلام Ierouschoulaim

غير أن الدولة - التي لم تصل قط أو بالكاد الى الساحل - لم تلبث أن انشطرت بمخلفته سليمان صاحب الهيكل الى مملكتين : مملكة يهوذا جنوبا في هضبة يهودية ، وتضم قبيلتي يهوذا وبنيامين ، ومملكة اسرائيل شمالا في

السامرة ، وتضم القبائل العشر الباقية . ومن المهم والطريف أن نلاحظ أن حدود هاتين الدولتين تتفق الى حد آخر لا مع رقعة اسرائيل المزعومة حاليا وانما مع رقعة الضفة الغربية من دولة الأردن .

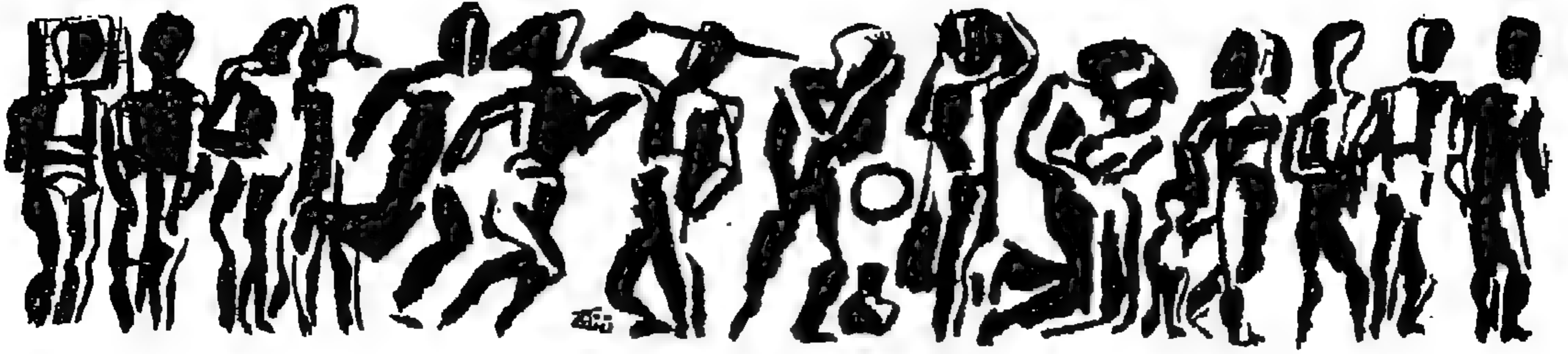
المهم أن العولتين ، اللتين أصبحتا متعاديتين متحاربتين ، وقعتا في سياسة المضاربة بين مصر والعراق أو الخضر لهما ، فتعرضت المملكة الجنوبية لطرق مصر مرتين الأولى على يد شيشنق والثانية على يد نخاو ، الى أن جاء دور المملكة الشمالية حين قضى عليها نهائيا سرجون الأشوري في القرن ٨ ق.م (عام ٧٢١) ، ثم قضى نبوختنصر البابلي على الجنوبية في القرن ٦ ق.م حيث دمر اورشليم والهيكل (٥٨٦ ق.م) . وبذلك دالت الى الأبد دولة اليهود في فلسطين بعد حياة طولها أربعة قرون فقط يغلب عليها الطابع الدموي العنيف ، بينما أن كل اقامة اليهود المتصلة في فلسطين لم تزيد عن ستة قرون من ١٢٠٠ ق.م حتى ٥٨٦ ق.م .



الشتات البابلي

واذا كانت الفترات السابقة معا هي المرحلة التكوينية - سفر التكوين - فإن من بعدها يبدأ سفر الخروج والشتات Diaspora الذي يمكن أن نميز فيه ثلاث دورات أو أربابا . فقد بدأ سرجون بنقل كثير من اسرائيليين السامرة من أبناء القبائل العشر الى بابل وأسكن مكانهم بعض أسراه من البلاد المفتوحة الاخرى . ولكنه نبوختنصر بالذات الذي نقل أغلبية اليهود - آخرون يقولون ربع سكان يهودية - اسرى الى بابل ، والمقدر أن عدد اليهود قبل ذلك بلغ زهاء ثلاثة ارباع المليون . ذلك كان « الأسر البابلي » الشهير الذي يمكن أن يعد الشتات الأول .

واذا كان الفرس ، بعد أن هزموا بابل واحتلوها وممتلكاتها في فلسطين ، قد سمحوا لليهود بالسعودة الى اورشليم بعد نحو نصف قرن من الأسر البابلي ، فإن قلة ضئيلة هي التي عادت ، وتقدر بنحو ٥٠ ألفا . وحتى هذه لم تجد ترحيبا لأن أرض أجدادهم كان يحتلها الآن أسرى سرجون الذين وطنوا بها ، ولذلك أسكنوا في منطقة يهودية



الجنوبية حيث لم يطرب لعودتهم حتى اليهود المقيمون أنفسهم .

أما الأغلبية المطلقة منهم فقد بقيت في العراق حيث كونت مستعمرات هامة نمت حتى بلغت في عهد المسيح مليوناً بل وأكثر من المليون في القرون التالية إبان العصور العربية الإسلامية . وقد امتد انتشار اليهود في العراق شمالاً إلى كردستان والقوقاز . غير أن يهود العراق - مع كل سكانه - تعرضوا للإبادة مع الطوفان المغولي حيث هوى عددهم إلى بضعة آلاف فقط .

على أن يهود العراق كانوا نواة الشتات شرقاً ، فمنهم انشطر يهود فارس الذين غادروا العراق لأول مرة في عهد كسرى ، ولكن هجرتهم الكبرى كانت في القرن الثاني عشر الميلادي - وبالمثل كان يهود هيرات في أفغانستان ويهود بخاري وسمرقند في التركستان شطية من نواة فارس .

ومن هذه المراكز الأولية والثانوية يمكن أن نتبع انتشار اليهود حتى نهايته ومستعمراته القصوى في الشرق الأقصى بالهند والصين .

هذا ، وإذا كان شتات الأسر البابلي قد اتجه أساساً نحو الشرق ، فمن المحتمل أن بعض الهجرة اتجه غرباً إلى شمال إفريقيا (المغرب) حيث يدعى اليهود ممن يسكنون الجبال اليوم ويتكلمون البربرية أن أجدادهم تركوا فلسطين إليها قبل الأسر البابلي نفسه ، وحيث يسمون أنفسهم البلشتيم Plishtim ، والكلمة تحريف واضح لفلسطين . بل هناك من يرى أن من المحتمل أن اليهود دخلوا شمال إفريقيا مع الفينيقيين ، والمؤكد على أية حال أن اليهودية كانت منتشرة - بالتحول - بدرجة ما في حين ما بين عدة قبائل بربرية حتى ما قبل قدوم الإسلام .

الشتات الهليني

أما الشتات الثاني من شتات اليهود فيتعاصر مع المرحلة الهلينية التي تبدأ بفتح الاسكندر وتستمر مع السلوقيين والبطالسة ثم البيزنطيين . والاتجاه العام في هذا الشتات هو نحو الغرب هذه المرة فإذا كان بعض اليهود في فلسطين قد قاوموا الصيغة الهلينية بعنف وقاموا في القرن الثاني قبل الميلاد بالثورة المكابية المتعصبة ، فإن

الكثيرين منهم انتشروا انتشاراً واسعاً بعيد المدى في كل العالم الهلنستي والبيزنطي .

ففي مصر قدر أن ثلث سكان الاسكندرية البطلمية كان من اليهود . كذلك قد وجد اليهود في سوريا وآسيا الصغرى من قبل بدرجة أو بأخرى . وعدا هذا وذاك ، كان ثمة مركزان رئيسيان لتركز اليهود : البلقان ، وسواحل البحر الأسود الشمالية ، وكل يسبق العصر المسيحي بوقت طويل . وربما أرسل يهود البلقان منذ ذلك الحين عناصر منهم إلى جنوب روسيا خاصة كييف حيث كانت المنطقة خاضعة بشدة للمؤثرات البيزنطية . أما مركز سواحل البحر الأسود فكان قطبه القرم حيث ذهب كثير من اليهود مع الإغريق بعد الاسكندر .

وللتتار هنا دور هام في التاريخ اليهودي . فقد قامت منهم دولة في القرن السابع الميلادي هي دولة الخزر التتارية التي تحولت بالجملة تماماً في رواية أو تحول حكايها وطبقاتها العليا في رواية أخرى إلى اليهودية في القرن الثامن . وبهذا أصبح في المنطقة يهود أصليون مهاجرون ويهود متحولون من السكان المحليين .

وقد كان للخزر مركزان ، واحد على سواحل بحر قزوين (بحر الخزر عند العرب المعاصرين) عند مصب الفولجا ، والثاني في القرم . وقد ألغى المركز القزويني في القرن العاشر الميلادي ، ولكن المركز القرمي ظل حتى القرن الحادي عشر إلى أن تحطم على يد دولة كييف السلافية الجديدة التي تمثل طلائع الدولة الروسية الحديثة . وعندها انتشر كثير من الخزر من يهود ومتهودين في أجزاء كثيرة من جنوب روسيا ، بالإضافة إلى ما عسى قد يكون دخلها من قبل من يهود البلقان المهاجرين . وفي القرن الثاني عشر (عام ١١١٠ بالتحديد) منعت روسيا نهائياً دخول أي يهود جدد بها وحددت للموجود منهم منساقط معينة لا يقيمون خارجها ، وهي التي ستؤلف النطاق الذي سيعرف تاريخياً « بحظيرة اليهود Jewish Pale »

الشتات الروماني والوسيط

يبقى لنا الآن الشتات الثالث والأخير في تاريخ اليهود القديم . أنه الشتات الروماني الذي أخذهم بعيداً إلى العالم الروماني أي إلى الغرب الأقصى بالنسبة إلى الموطن الأصلي

فلسطين ، وذلك في حركة مع عقارب الساعة ستستمر عبر العصور الوسطى حتى العصور الحديثة . وقد بدأ هذا الشتات في الواقع مع الثورة المسكائية ، لكنه اكتمل مع الفتح الروماني لفلسطين الذي يكاد يتعاصر بدقة مع بداية العصر المسيحي .

فلقد تواترت ثورات اليهود - الذين لم يعودوا يزيدون على أقلية من سكان فلسطين - على الحكم الروماني الذي رد بتخريب أورشليم والهيكل وبإبادة اليهود في مذبحه سنة ٧٠ ميلادية الفاصلة (تيتوس) التي صفت أغلبهم محليا وفر منها أقلهم الى مصر وسوريا . غير أن بقايا اليهود عادوا الى الثورة في ١٣٥ ميلادية حيث قوبلوا بمذبحة نهائية (هادريان) ختمت الى الأبد على مصير اليهود في فلسطين كدولة وكقومية . فعدا تدمير أورشليم والهيكل مرة أخرى ، صغيت بقايا اليهود بالإبادة والهجرة .

فمن الأولى يقرر البعض أن عدد من أبعد من اليهود في هذه الثورة لا يقل عن ٦٠٠ ألف . فإذا صح هذا الرقم ، فذاك انقراض جنسى حقيقى لم يكد يترك منهم شيئا . وحتى هذا الذى تبقى تكلفت الهجرة القهرية بتصفيته . فقد حرم الرومان على اليهود دخول القدس نهائيا ، وطردوهم من فلسطين الى كل أجزاء الامبراطورية ، وكان هذا هو التاريخ الذى انتهت فيه وال ابد علاقة اليهود بفلسطين سياسيا وسكانيا . انه الخروج الاخير .

وحتى ندرك مدى ضالة ما تبقى من اليهود بعد هذه المذابح والمطاردات ، يكفي أن نذكر أن عدد يهود الخروج الاخير هذا يقدر بنحو ٤٠ ألفا فقط ! وهو رقم لا بد أن نتذكره دائما لما سيكون له من دلالات جنسية وتاريخية وسياسية عميقة المغزى . أما ما تبقى بعد هذا وذاك من يهود بفلسطين فشراذم ضئيلة ازدادت تناقصا فيما بعد بتحول بعض افرادها الى المسيحية . ولعل أهم تلك البقايا السامريين الذين تحولوا الى قوقعة قزمية مغلفة فى نابلس (Schechem القديمة) حتى أنها لا تزيد اليوم عن مائة أو مائتين ! وفى بداية القرن التاسع عشر لم يكن يزيد عدد اليهود في فلسطين كلها عن ١٠ آلاف نسمة .

على أن يهود الشتات الروماني لم يأتوا من طريدى فلسطين وحدها ، وإنما من كل مستعمراتهم السابقة القائمة فى العالم الهلنستى . فتبعوا الرومان الى ايطاليا واسبانيا وفرنسا وألمانيا حتى الراين ، وكان طريق الرون - الراين - فرانكفورت ، وهو طريق التجارة وشرائها التقليدى ، خطا محوريا فى دخولهم العالم الروماني . ومنذ القرن الثالث الميلادى على الأقل كانوا قد وصلوا الى الراين .

ويقدر البعض عدد اليهود فى الامبراطورية الرومانية فى القرن الخامس الميلادى بما يتراوح بين ٤ ، ٧ ملايين أى نحو ٧٪ من مجموع السكان . وهذا الرقم - أيا كان نصيبه من الدقة أو الصحة - ينبغى أن نذكره جهدا وأن

نقرنه فى الذاكرة بعدد بقايا يهود فلسطين عند الخروج الاخير والبالغ ٤٠ ألفا ، لأن معناه أن اليهود فى الشتات ضاعفوا عددهم بين ١٠٠ ، ١٨٠ مرة فى أقل من ٥٠٠ سنة (!) وهو معدل فلكى لا يمكن الا أن يلقى ضوءا حاسما على طريقة نموهم ، ان تزايدا طبيعيا أو تزايدا بالتبشير والتحول .

بيد أن العصور الوسطى لم تلبث أن أنت بحروبها الصليبية التى أشعلت نار الاضطهاد الدينى ضد اليهود فى جميع أنحاء أوروبا مثلما أثارها ضد العرب خارجها وعلى أطرافها ومشارفها . هنالك بدأت عمليات الطرد بالجملة والابادة التى ستؤدى فى النهاية الى تغيير جذرى فى توزيع اليهود فى أوروبا . وقد قدر ليهود ألمانيا واسبانيا أن يكون لهم الدور الأكبر فى قصة اليهود فى العصور الحديثة . فهؤلاء هم الذين تعرضوا لأشد أخطار الإبادة والطرد ، ومنهم ومن نسلهم سيستم التقسيم الثنائى الرئيسى الذى يفرق بين يهود شمال أوروبا من ناحية ويهود جنوب أوروبا وحوضى البحر المتوسط من ناحية أخرى ، اعنى ثنائية الأشكناز والسفاردي Sephardim Ashkenazim

والأشكنازيم والسفارديم كلمتان قديمتان فى التوراة استعارتهما التقاليد اليهودية فى العصور الوسطى لتمييز بين يهود ألمانيا ويهود اسبانيا على الترتيب ، اعتقادا منهم بأن يهود ألمانيا ينحدرون من نسل قبيلة يهودا ، ويهود اسبانيا من نسل قبيلة بنيامين . والسفارديم يعدون أن يدعون أنفسهم « ارستقراطية » اليهود على الأساس الدينى ، وير أنه قدر للأشكناز أن يؤلفوا الاغلبية الساحقة عنديا - ٨٠٪ الى ٩٠٪ فيما يقدر - والطبقة المسيطرة المتفوقة حضاريا الى حد يحتقرون معه السفارديم احتقارا لا يحفلون بأخطائه .

فاذا عدنا الى الشتات وبدأنا بالأشكناز ، وجدنا أن أول اضطهاد يتعرض له يهود الراين بألمانيا يبدأ مع الحملة الصليبية الأولى فى القرن الحادى عشر (١٠٩٦) ، ولو أنهم كانوا قد بدأوا يتسربون الى العالم السلافى فى بوهيميا وبولنده قبل ذلك بقرنين أو أكثر . هنالك بدأت الهجرة الهاربة التى تسارعت خطاها مع الحملات التالية والتى اتجهت أساسا نحو الشرق . ونحو الشرق اتجهت لأن ملوك بولنده ، الذين كانوا يعملون على زيادة سكان مدنهم ، رحبوا بكل هجرة ، فاعتنم اليهود الفرصة ، وكان خروج بالجملة وصل الى حد أثار فى النهاية مخاوف بولنده . غير أن انتقال جسم الأشكناز كان قد تم نهائيا .

وفى بولنده وجنوب روسيا التقى اليهود الألمان مع بقايا اليهود البيزنطيين ويهود الحزر الذين كانوا بدورهم قد بدأوا يطاردون نحو الشمال والغرب على يد الاضطهادات السياسية الشهيرة المعروفة فى روسيا بالبوجروم Pogroms والتي اتسع نطاقها ليشمل يهود بولنده بعد تقسيم هذه الدولة وانتقال الشطر الأكبر منها الى روسيا .

والمهم أن ذلك الإلقاء تحول - ولم يكن له يد من أن يتحول - لا إلى عملية تراكم عدوى وتكتيف وتكتيل لليهودية ستعطينا واحدة من كبريات تجمعاتها في العالم حتى اليوم ، وإنما تحولت كذلك إلى عملية خلط ومزج وصهر سيسود فيها يهود الغرب الألمان عدديا وحضاريا على السواء . ومن أوضح وأبسط مظاهر هذه السيادة اللغة الجديدة التي نشأت عن التفاعل وهي اليديشية Yiddish المستمدة من اللهجة الألمانية العليا Hoch Deutsch التي حملها معهم يهود الغرب - وكلمة يديشي نفسها تحريف واضح لكلمة يهودي بالألمانية - والتي ستصبح أهم لسان بين السنة اليهود التي لا حصر لها .

أما عن السفارديم فتبدأ سنتهم مع طرد اليهود - جنباً إلى جنب مع العرب - من اسبانيا في حروب الاسترداد Reconquista عام ١٤٩٢ بعد عصر من الاضطهاد والابادة على يد محاكم التفتيش . والمقدر أن عدد يهود اسبانيا العربية وصل في حين ما إلى حد المليون نسمة . وقد انتشر هؤلاء اليهود في فترات مختلفة إلى هولندا وانجلترا ، وإلى إيطاليا وفرنسا ، ولكن خاصة إلى شمال افريقيا ابتداء من مراكش حتى تونس ، ولكن بالأخص إلى الامبراطورية العثمانية . ففي الامبراطورية العثمانية الحديثة التوسع وجدت الأغلبية الساحقة من السفارديم موطنها الجديد ، ابتداء من البلقان والدانوب حتى الأناضول والشرق الأوسط حيث كانت سالونيك والقسطنطينية من أهم بؤرات تجمعهم ، وحيث التقوا باليهود القدامى من بيزنطيين وسابقيين للعصر البابلي سواء غرباء مهاجرين أو محليين متحولين .

وفي كثير من هذه المهاجر الجديدة أصبح السفارديم - كالأشكنازيم في مهجرهم الجديد - هم السائدين عددياً بين الجاليات اليهودية ، بل كادوا أن يكونوا المنصر الوحيد في يهود مدن البلقان . وفي كل هذا المجال الجغرافي أطلق عليهم اسم الاسبانيولي Spanuoli, Spaniol . كما حملوا اليه - كالأشكناز - لغتهم الاسبانية المحرفة المعروفة باسم اللادينو Ladino ، وظلوا حتى اليوم يلبسون لباساً خاصاً ويبدون خصائص حضارية وثقافية تذكر بقوة بفترة اقامتهم الاسبانية .

وحدة جنسية ؟

حسناً ، لقد تشبعت اليهود وانتشروا أيدي سباً في كل اتجاه ، فماذا حدث لهم في الشتات ؟ ماذا حدث ، أقصد من حيث تفاعلهم انثروبولوجيا مع الشعوب التي تدلفوا بين ظهرانيها . هذا هو سؤالنا المحوري في الشطر الأخير من هذا البحث . وللسؤال مغزاه وخطورته السياسية ان مباشرة أو غير ذلك . وصعيب القضية هو : هل كان الشتات مجرد انتقال جغرافي لليهود بينما ظلوا من الناحية الدموية ، وكأفراد وكمجموعة ، جسماً ثانياً على خط النسب المباشر مع جلودهم في أول الشتات وبنوتهم الأولى

في فلسطين ، بحيث يمكن أن يقال انهم النسل المباشر المستمر لبنى اسرائيل التوراة ؟ أم قد أصابهم تغير وتخلط في دمائهم بعد بهم عن تلك الأصول حتى صاروا من الناحية الانثروبولوجية شيئاً آخر لا علاقة له بدرجة أو بأخرى لبنى اسرائيل التوراة ؟ ان النتيجة السياسية التي يمكن أن ترتب منطقياً على الاجابة واضحة لا تكاد تحتاج إلى مزيد في القول ، وهي لا تخفى على الصهيونية المتأمرة التي تسارع فتدعى النقاوة الجنسية لليهود تتخذ منها أساساً لحق العودة المزعوم ومبرراً للاغتصاب .

وفي تقديرنا أن هذه القضية سلاح فكري حاسم ، غير أنه لم يلق منا نحن العرب الاهتمام اللائق بعد . ونرجو في الصفحات القليلة القادمة أن نلقى عليه بعض ضوء يبدد ادعاءات العدو وأكاذيبه . وهناك طريقتان أساسيتان لنقترب من الحقيقة : ان ننظر في وجوه يهود العالم اليوم ، نتفحص ملامحهم ونقيس صفاتهم التشريحية والجسمية بالمقاييس والطرائق الانثروبولوجية الفنية ، ثم نقارن بما نعلم عن صفات يهود فلسطين التوراة لنرى إلى أي حد يتشابهون أو يتنافرون وإلى أي مدى ابتعدوا عن أصولهم الدموية أو احتفظوا بها . الطريق الثاني أن نستقرئ أدلة التاريخ كوقائع يقينية مباشرة تنبئنا عن احتفاظهم بنقاوتهم أو ذوبانهم بالاختلاط والتزاوج . والطريق الأولى هي الدراسة الانثروبولوجية ، والثانية هي المنهج التاريخي .

ونحن هنا لن نقدم مسحا للجانب الانثروبولوجي خشية الاطالة ، وإنما سنكتفي بالماعة سريعة اليه ، مركزين بؤرتنا على الجانب التاريخي . فإذا بدأنا من البداية ، أمكننا أن نقول ان يهود فلسطين التوراة كانوا باجماع الباحثين جماعة سامية من عنصر البحر المتوسط بصفاته المعروفة التي أهمها طول الرأس والسمرة في لون الشعر والعين ثم القامة المتوسطة والأنف المستقيم . أما اليهود المعاصرون فهم في سوادهم الأعظم يختلفون عن هذا النمط البيولوجي كل الاختلاف . فاقلية ضئيلة جداً هي التي تبدي تلك الصفات ، وهي تتمثل في أغلب السفارديم وبعض اليهود الشرقيين . أما الكتلة الكبرى من يهود العالم - الأشكناز - ففيها شقرة واللوان فاتحة أكثر مما - أو بقدر ما - فيها من سمرة ، ولكن الأهم من ذلك انها جميعاً من عراض الروس أي النقيض المباشر والمطلق ليهود فلسطين القديمة .

بهذا إذن لا يعرف اليهود أي وحدة جنسية ويشتهر فيهم التنافر في الصفات البيولوجية وتعدد بينهم السلالات والأنواع إلى أقصى حد . فعلى سبيل المثال يقدر أن كل نوع أو سلالة جنسية معروفة في أوروبا يمكن بسهولة أن تلتقط من بين يهود القارة ، وأن أغلب اليهود يمثلون خليطاً بطريقة أو بأخرى بين عديد من تلك الأنواع والسلالات . كذلك من السهل جداً أن تلتقط من بين يهود روسيا أفراداً يمتازون بالصدغ الواسع والأنف العريض القصير وعظام الوجنة البارزة بدرجة لا تفرقهم عن جماعات

ومن بعد ربلى وبعد معلقه أيضا يقرر هوتون Booton
بجزم قاطع : « حقيقة هي لا شك أن اليهود مختلطون جنسيا
ومن أصول طبيعية متنوعة » . وهو اذا كان يجد فيهم
قدرا ما من وحدة طبيعية ونفسية وحضارية ، فما هي بوحدة
جنسية تماما ولا وطنية ولا لغوية ولكن الى حد ما كل
أولئك . ويؤكد أشلى مونتجيو Ashley Montague
نفس الانتهاه فيقرر أن اليهود ليسوا وحدة اثنولوجية
Culturalisolate بل ، باصطلاحه ، معزولة حضارية
ethnic unit



قضية النقاوة

لعل هذا أن يكفي في الجانب الانثروبولوجي أو على
هامشه لأن يجعلنا على ثقة ، علميا وموضوعيا ، من أن يهود
اليوم شيء مختلف في جوهره الانثروبولوجي عن يهود
التوراة . وقد آن لنا أن نلتفت الى الدراسة التاريخية
التي تفسر ذلك مثلما تؤكد . السؤال الآن : كيف تم
اختلاط أو تخليط اليهود ، وما هي الأدلة والشواهد التاريخية
عليه ؟ لنذكر أو لنذكر أولا أن اليهود من أصحاب نظرية
النقاوة الخرافية يحاولون بكل وسيلة اثبات العكس على
أساس أن حياة العزل والعزلة في « الجيتو » والعدا
والاضطهاد الديني عوامل مضادة للاختلاط والتزاوج . ولكن
الواقع التاريخي اليقيني يكذب هذا التصور أو التصوير
تماما . كذلك فانهم يتخذون من أسماء الأشخاص اليهودية
دليلا على عدم التزاوج ، فعلى سبيل المثال أسماء كوهن
وكوهين . . . الخ . تشير الى نسل الكوهانيم أو الكوهانين
Cohanism أبناء هارون وكهنة المعبد القدامي (. والأسم
كوهين تحريف للكلمة العربية كاهن) وهؤلاء محرم عليهم
كلية أى دم غريب . ولكن الحقيقة أن هذا الاسم خرج
عن حدوده الأصلية وأصبح أكثر أسماء اليهود شيوعا .
ومن الناحية الأخرى ، فإن أسماء يهودية أصيلة وبحتة هي
اليوم من أكثر الأسماء شيوعا بين الملايين من المسيحيين في
أوروبا . فكيف حدث هذا بنير التزاوج والتحول ؟

الحق أن موقف اليهود أصحاب نظرية النقاوة ليس غير
علمي فحسب ، ولكنه أيضا انتهازي ومفرض بوضوح ، ولذا
لا يمكن الاعتداد به فضلا عن الاعتماد عليه . ويكفى للتدليل
على هذا الذي نقول أن نذكر موقفهم أيام اضطهاد النازية
في ألمانيا . فلما كان كل شيء يقاس حينذاك بالجنس
النوردي والأصل الآري ، فقد كان اليهود يدعون أنهم
من ذلك الجنس والأصل ليفلتوا من عقاب السامية ولعنتها .
أما الآن بعد اغتصاب فلسطين ، فكل دعواهم أنهم ساميون
لحما ودعا ! ولكي نعرف أين الحقيقة في هذا الانقلاب

الفن المغولية التي تسكن منطقة الفولجا ، بينما يوجد بين
اليهود الألمان أفراد هم بكل معنى الكلمة نورديون مثاليون .
وبالمثل يمكن أن نضيف على مستوى العالم متناقضات
كالموزايكو تكاد تغطي كل ما نعرف بين البشر من اختلافات
في الصفات الجنسية . فثمة « اليهود السود » مثل الفلاشة
في الحبشة والداجاتون Dagatuns جنوب الصحراء
الكبرى ، ويهود التاميل الملونون في جنوب غرب الهند ،
بل واليهود الصفر أحيانا في التركستان ، عدا - بالطبع -
اليهود الشقر في أوروبا . أو كما لاحظ دالبي Dally
في أواخر القرن الماضي : هناك كل الأنواع والألوان بين
اليهود : البيض والسمر والسود . هناك اليهودي الربعة
غليظ الملامح عريض الرأس من الأشكناز ، واليهودي
النفيس دقيق الملامح طويل الرأس من السفارديم . ثمة
الأنف « اليهودي » المحسب والأنف المقعر - تقبض الأنف
اليهودي الكامل - بل كثير من يهود روسيا . ثمة العيون
اللوزية في السفارديم والمكتنزة الضخمة في الأشكنازيم
وأحيانا العيون المغولية المسحوبة الشريطية في يهود وسط
آسيا . فضلا عن هذا فإن الدراسات السيرولوجية أثبتت
تماما أن اليهود يبدو فيما بينهم تفاوتات كبيرة جدا في فئات
الدم مما ينفي تجانس الأصل ، وأكثر من ذلك لا تبدي
تلك الفئات أية علاقة بفئات الدم عند اليهود الذين تبخوا
في السامرة حتى يومنا هذا ، مما يؤكد عمق انفصالهم
جنسيا عن الأصل القديم .

واضح تماما إذن أن الحديث عن وحدة جنسية بين
اليهود ككل لا محل له من حقيقة أو علم على الإطلاق ، وأن
اليهود لا يعرفون الوحدة الجنسية أكثر مما يعرفون الوحدة
الجغرافية . وواضح بالتالي أن النقاوة الجنسية المزعومة لهم
إنما هي محض « خرافة » كما يقول الانثروبولوجي الكبير
ربلى Riply . والواقع أن هذه قضية لم تعد موضع
جدل بين العلماء . فكما قال رينان من قبل ، أن المفزى
الانثولوجي لكلمة يهود - على الأقل في شرق ووسط أوروبا
- قد انتهى منذ أمد طويل . وفي نفس المعنى أكد دالبي أنه
ليس ثمة بعد أى شيء كقضية جنس يهودي على الإطلاق .
وكما يقول ربلى من بعد : ليس اليهود جنسا بل مجرد
« أناس » بكل بساطة .

وعلى هذا الحكم الحاسم الأخير يعلق مؤلفو كتاب
« نحن الاوربيين We Europeans » وهم جوليان هكسلي
رهادون وكار سولدرز : « ونحن نعتقد أنه على صواب . أن
اليهود لا يمكن أن يصنفوا لا كأمة ولا حتى كوحدة اثنولوجية ،
بل هم بالأحرى مجموعة اجتماعية - دينية تحمل قدرا كبيرا
من عنصر البحر المتوسط والأرميني وغيرهما كثير ، وتتفاوت
تفاوتا عظيما في الصفات الجسمية » . ثم يضيف هؤلاء
الكتاب قائلين « أن اليهود المحدثين ان لم يكونوا أرمينيين
في الأعم الأغلب ، فانهم بالتأكيد يبدون من الصفات
الأرمينية أكثر مما يبدون من الصفات « السامية » ، وأن
النمط الجنسي الذي يميز طائفة السامريين ، وأن كنا نلقاه
بين اليهود المحدثين إلا أنه بالتأكيد نادر بينهم » .

الانتهازي الفاضح ، يكفي أن نورد تعليق هوتون على اضطهاد ألمانيا النازية لليهود حيث يسخر قائلا أن اليهود ربما كانوا يمتلكون من الدم النوردي مثلما يمتلك الألمان أنفسهم !

التزاوج والتحول اذن حقائق لاشك فيها ، وعليها يجمع جمهرة الأنثروبولوجيين ابتداء من كين الى ربلى الى كون ٠٠٠ الخ : فهذا كين يتكلم عن « الزيادات الضخمة من (الجنيتيل) المتحولين » ، ويقول « ان الافتراض بأن اليهود ضمو قليلا أو لا شيء من المتحولين هو افتراض لم يعد مقبولا » . ويضبط مؤلفو « نحن الأوروبيين » خاصة على نقطة هامة وهي أن نمو أعداد اليهود في المهجر بعد الشتات بمعدلات غير معقولة انما يرجع في جزء منه الى التحولات الضخمة الى اليهودية . أما ربلى فيقرر أن ليس ثمة أي سر من اثبات الاختلاط والتزاوج والتحول بين اليهود والجنيتيل في أوروبا وخارج أوروبا .

ولقد كان هناك طريقتان أساسيتان لانتشار وتمدد اليهودية : التحول الديني سواء من الوثنية أو المسيحية ، والتزاوج والامتزاج الدموي . وللتحول شكلان رئيسيان : التحولات بالجملة ، وهي معروفة محددة تاريخيا أهمها حالة الحزر والفلاشة واليهود السود من التاميل واليهود القرائين في طوروس . الشكل الثاني هو التحولات الفردية المستمرة في كل مكان وزمان . أما التزاوج فشكلا الزواج الملتنى والسرى أو العلاقات الجنسية غير الشرعية . وكتاب اليهود يصرون على ضالة دور التحولات بعامة ، والتحولات بالجملة بخاصة ، في انتشار اليهودية . وعلى أية حال فلا شك أن اليد العليا كانت دائما للتزاوج ، هادئا ودفينا ومزمناء . وقد ارتفع التزاوج المختلط بين اليهود والجنيتيل الى نسب عالية في فترات الهدوء وتوقف الاضطهادات ، فإذا كان الزوج يهوديا نشأ الأبناء يهودا ، ولكن كان يحدث أحيانا أن تنتزع ديانة الزوجة اليهودية الأبناء من ديانة الأب .

الاختلاط التاريخي وأدلته

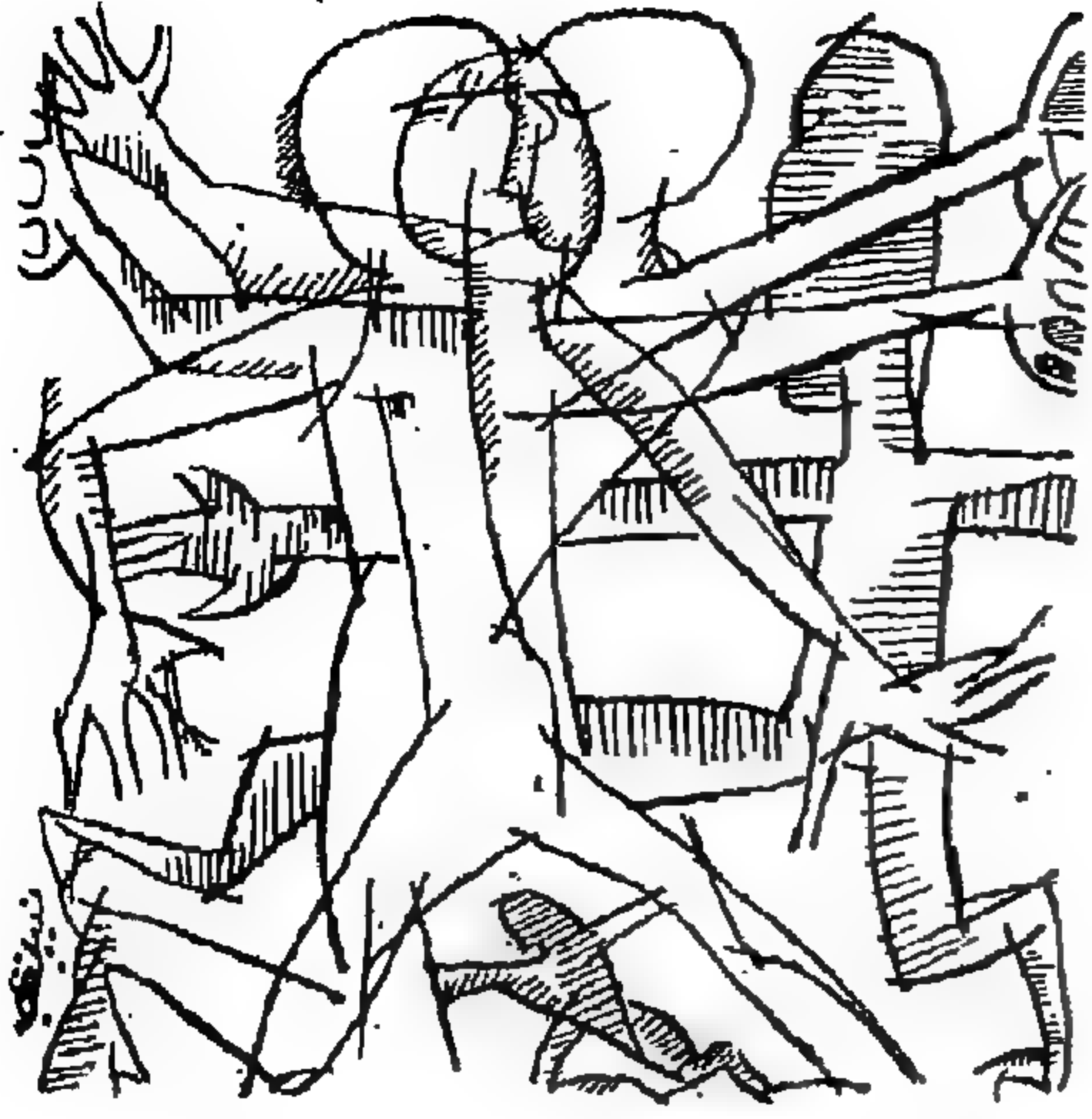
في ضوء هذه الأسس العامة ، نود الآن أن نستقرئ وقائع التاريخ نفسه ، ماذا تقول وكيف تحكم في قضية الاختلاط والتحول . فإذا بدأنا عرضنا التاريخي من البداية، سنجد أن يهود فلسطين التوراة تخلطوا في عقر دارهم مع جيرانهم من الفلسطينيين (كما تدل قصة شمشون اليهودي ودليلة الفلسطينية) ومع جيرانهم من العموريين والحيثيين (كما يشير سفر حزقيال : « أمك كانت حيثية ، وعموريا كان أبوك ») وهذا الاختلاط الجنسي كان أقوى على حواف وهوامش هضبة يهودية المفتوحة نوعا ، منه في قلبها الوعر المعزول . وكثيرا ما فرض على اليهود الذين اتخذوا زوجات « وثنيات » من الأجانب المحيطين أن يتركوا الوطن الى تلك السهول المجاورة . كذلك فمن الثابت إبان الأسر البابلي الطويل أن كثيرا من اليهود تخلوا عن ديانتهم القديمة .

وبوجه عام فنحن نجد منذ بداية التاريخ أن الرفض للزواج المختلط بين اليهود والجنيتيل لم يكن قط جنسيا بل دينيا ، بحيث ينتهي اذا تحول الجنيتيل الى اليهودية . والواقع أنه في أيام اليهودية الأولى لم يكن الزواج من غير المؤمنين ممنوعا أبدا ، كما حدث فيما بعد . هكذا يذكر المؤرخ جوزيفوس أن يهود أنطاكية نجحوا في تحويل الكثيرين الى عقيدتهم وأدخلوهم مجتمعهم . وقد حدث عدد كبير للغاية من التحول الى اليهودية بلا شك في القرن الثاني الميلادي . ومن الأمثلة الهامة النساء اليهوديات اللاتي تم بيعهن كاماء وأخذن الى مقاطعة الراين كزوجات لجنود الرومان ، وبعض هؤلاء الجنود هجروهن عند نقلهم الى مواقع أخرى ، فشب أبنائهم وهم يهود .

والثابت أن التحول والاختلاط كانا من المظاهر المتفشية قبل العصر المسيحي مباشرة وفي قرونه الأولى . فحين تشتت اليهود في العالم المتوسطى وجدوا أنفسهم ازاء اختياريين : إما أن يرددوا وثنيين كجيرانهم الجدد ، وإما أن يحتفظوا بديانتهم . وهناك - كما يقول بيرجل - « أصبح الكثيرون ، ربما الأغلبية ، وثنيين ، وذلك لأن من بين القبائل الاثنتي عشرة ، عشرة « مفقودة » كما تحدثنا الروايات » . وفي حالة التحول كان اليهود يفتقدون كياناتهم الجنسية جنبا الى جنب مع كياناتهم الدينية ، ويصبحون جزءا لا يتميز عن الأمة التي أقاموا بينها . أما اذا ظلوا على يهوديتهم ، فانها اذن العزلة الاجتماعية ، ومن ثم فلا تزاوج الا اذا تحول الوثنيون الى اليهودية ، وهذا بالدقة ما حدث مرارا وتكرارا لأن اليهود قاموا بكثير من التبشير بنجاح عظيم عبر قرون طويلة ، وهذا ما يفسر جزئيا تنوعهم وتباينهم الجنسي . الا أن الموقف تغير بعد أن أصبحت المسيحية الديانة الرسمية للإمبراطورية الرومانية ، حيث أصبح التحول الى اليهودية صعبا ، ولكن التزاوج والعلاقات غير الشرعية لم تتوقف .

أما في العصور الوسطى حيث أصدرت المجالس الكنسية قرارات صارمة بمنع زواج المسيحيين باليهود كما فعل مجلسا توليدو عام ٥٢٨ ، ٥٨٩ ، ومجلس روما عام ٧٤٣ ، فإن أغلب السكتاب يفسرها على أنها دليل على خطورة المدى الذي كان الزواج المختلط قد وصل اليه بالفعل . بل ان اضطهاد القوط الغربيين في اسبانيا لليهود في القرنين الخامس والسادس الميلاديين انما يرجع - كما يؤكد كين - الى نشاطهم التبشيري الخطير والى تفشى الزواج المختلط بينهم وبين المسيحيين .

أما عن التحول ، فقد صدر كثير من التشريع الصارم ضد استخدام اليهود لحدم مسيحيين ، خشية تحولهم الى اليهودية ثم الزواج بهم . الا أن الأرجح أن هذا المنع لم يجد نفعا ، حيث نجد على سبيل المثال كبير أساقفة المجر يقرر في عام ١٢٢٩ أن كثيرا من اليهود كانوا يعيشون حياة غير شرعية مع زوجات مسيحيات ، وأن التحولات « بالآلاف »



لا تزيّف حقائق التاريخ الواقع فعلا ، ولكنها تقاوم وتحارب
حتمية حركة التاريخ التقدمية وتسعى الى تجميد تطسور
المجتمع الانساني .

فالصهيونية تعلم علم اليقين أن الاضطهاد الذي تعرض
له اليهود في أوروبا الوسطى والحديثة لا يرجع الى التعصب
الديني وحده بقدر ما يرجع الى طريقة حياة اليهود وانعزالهم
وطبيعة حرفهم الابتزازية ومركب احساسهم المتضخم
بأنفسهم وادعاءاتهم بالتفوق الموهوم ، وتعلم الصهيونية
كذلك أن عصور الاقطاع والحكم الأوتوقراطي المطلق ومناخ
الطبقة التقليدية كانت تشكل بيئة ملائمة وقوى ضاغطة
ودافعة لهذا الاضطهاد يمثل ما أن هذا الاضطهاد ذاته بيئة
ملائمة وقوة دافعة لليهود أنفسهم الى مزيد من الاصرار
والتمسك بانعزالياتهم وانفراديتهم وتضادهم .

والآن ترى الصهيونية أن روح الليبرالية المسيحية
السارية وتطور الوعي العام والسياسي في المجتمع الصناعي
الحديث ومثل التسامح الديني إن لم يكن اللامبالاة الدينية،
كلها طفرات جديدة وخطيرة « تهدد » بانتهاء اضطهاد
اليهود ونهاية ضد السامية ، وبالتالي تهدد بسقوط الستار
الحديدي الذي ضربه اليهود حول أنفسهم وانتفاء التضاد
السادى - المازوكى الذي افتملوه مع بيئاتهم ، ومن ثم تهدد
بذوبانهم في شعوب الأمم ثقافة ولغة بل ودينا وجنسا .
ومن هنا تصل الصهيونية في انحرافها الى حد الشيذوذ
الفكرى والعنصرى ، فنجدها تحاول محومة استبقاء مناخ
الاضطهاد وشبهه وتجميد أسطوره الى الأبد لتوقف تيار
الدوبان الغلاب الذي يظل مع ذلك يفرض نفسه كواقس
قاهر يتمثل أخطر ما يتمثل في التزاوج المختلط مع غير
اليهود وفي تحول بعض اليهود الى عقائد أخرى .

ولئن كان هذا اليوم أوضح وأخطر ما يكون في بوتقة
الولايات المتحدة ، فإن أوروبا الغربية تعرفه أيضا بدرجة
أو بأخرى . والخط التاريخي الذي أكد نفسه منذ البداية
وهو تخلق وتهجن اليهود وذوبانهم جنسيا ، يعيد اليبسوم

كانت مستمرة ، فضلا عن هذا ، فلم يكن القانون يتضمن
حماية العبيد والأقنان من امكانية التهود والزواج من اليهود .
وفي اسبانيا والبرتغال بعد الاسترداد أجبر مئات من
الآلاف من اليهود على التنصر بالقوة والتحول الى المسيحية
حيث ذابوا بعدها في السكان .

أما في عصرنا الحديث فتتواتر الأدلة والأحداث الثابتة
التي تؤكد التزاوج والتحول على حد سواء . فمع الهجرة
الى العالم الجديد تحول بعض من الهنود الحمر والزنج في
أمريكا الوسطى والجنوبية الى اليهودية - ولا علاقة لهم
جنسيا باليهود أصلا . ومع اختفاء التعصب الديني في
أوروبا الصناعية ، وأكثر منه مع العلمانية المطردة ، انهارت
الحواجز أمام التحول والزواج وتوسعت العلاقات غير
الشرعية . وإذا كانت التحولات الجماعية بالجملة قد قلت ،
فقد زادت بصورة لافتة للنظر التحولات الفردية في العصور
الحديثة ، ويمكن أن نتخذ من بعض الأسماء الشهيرة
مؤشرا في ذلك الاتجاه : مثلا الشاعر هاينى والموسيقي
مندلسون وغيرهما من اليهود الذين اعتنقوا المسيحية . وفي
روسيا القيصرية كان حصول اليهود على المساواة الدينية
وهنا يتحولهم الى المسيحية .

ومن الأدلة القاطعة بل والمثيرة على مدى اختلاط اليهود
في العصور الحديثة والوسطى في أوروبا ما كشفت عنه
تجربة النازية في ألمانيا . فقد كان على المرء الذي يبغى
إثبات الدم الأرى فيه أن يقدم نسبا يخلو لمدة أجيال من
العناصر غير الآرية ، يعنى نحن اليهودية بالتحديد . ولكن
المفاجأة أن التجربة كشفت أن عددا ضخما من الحالات من
المواطنين الألمانين « الى أقصى حد » ثبت أن أجدادهم وأجداد
أجدادهم تجزى في عروقهم الدماء اليهودية - تماما كما
تردد عن ريشار فاجنر من قبل . . .

وفي العام الماضى فقط أخرج كاتب فرنسي كتابا كان له
دوى كبير حيث أثبت أو حاول أن يثبت بتتبع شجرات
الاسباب الدقيقة لمعظم الشخصيات المسيحية البارزة من
عائلات مالكة ورؤساء وزعماء . . الخ في العالم الغربى أنه
تجرى في عروقهم دماء يهودية بدرجة أو بأخرى ، وبالعكس
إن كثيرا من اليهود المعروفين داخلهم دماء مسيحية . أما
في الولايات المتحدة ، حيث أعظم مستعمرة لليهود اليوم ،
فمن المعلومات العامة للكافة والحاصة انتشار الزيجات
المختلطة ووجود أنصاف وأرباع اليهود . . الخ ، لا سيما
منذ القرن الماضى حين أصبح الزواج المدني مباحا وقانونيا .

والواقع أن هذه النقطة الأخيرة تنقلنا الى أخرى لا تقل
أهمية . ومغزى . أعنى ظاهرة ذوبان أو انصهار اليهود
واندماجهم أو امتصاصهم في شعوب العالم المعاصر الحديثة
وموقف الصهيونية السياسية منها . فالصهيونية إذ تحاول
عبثا أن تجعل من اليهودية العالمية شعبا وقومية وأمة بل
وجنسا مستقلا وليس مجرد طائفة دينية تقطع عبر ، وتجمع
بين . . عشرات الشعوب والقوميات والأمم والأجناس . .

تأكيد نفسه برغم انحرافات وشعارات الصهيونية ، بل ويفرض نفسه أكثر منه في أى وقت مضى .

ولتقف هنا قليلا عند يهود الولايات المتحدة . الثابت أن اليهود حيثما حصلوا على المساواة القانونية الكاملة في الحيتية المدنية ، كما في الولايات ، فكثيرا ما يتزوجون من الجنتيل . فإذا أصبر الطرف اليهودى على أن يغير الطرف الآخر عقيدته نشأ الأبناء يهودا وظلت الأسرة يهودية . أما إذا تحول الطرف اليهودى الى المسيحية فقد يتزوج الأبناء فيما بعد يهودا ويعودون بذلك الى اليهودية ، والا فان الأسرة اليهودية تنقرض في النهاية . غير أنه ليس ثمة حالة معروفة تحول فيها اليهود الى المسيحية ثم ظل الجيل الثالث يهوديا . وهكذا فان التحول الدينى يؤدى في النهاية الى التمثل والانصهار فى المجتمع الأمريكى .

والإحصائيات تدل على زيادة مطردة فى الزيجات المختلطة بين اليهود . فقد وجد أحد الباحثين الاجتماعيين أن نسبة الزواج الداخلى بين اليهود فى مدينة نيويورك عام ١٩٤٦ كانت ٩٧٪ ، وأن ٣٪ يتزوجون خارج الطائفة . ووجد باحث آخر أن نسبة الزواج المختلط فى نفس المدينة ارتفعت من ١٪ الى ٦٣٪ بين ١٩٠٠ ، ١٩٤٠ ، أى أنها وصلت الى ضعف التقدير الأول . والواقع أن اليهود أكثر تمسكا بالعلمانية المطردة اذا قورنوا بغيرهم من الأقليات الأمريكية . وإلى جانب ذلك فانهم كمجتمع مدن أساسا يمتازون بمعدل مواليد منخفض ، بل أشد انخفاضا منه بين أى مجموعة مدنية أخرى ، ولا يمكن أن يعوضوا أو يحافظوا على أعدادهم بالتزايد الطبيعى .

وفى النتيجة - هكذا ينتهى كاتب مثل بيرجل - فان يهود أمريكا لابد أن يتناقصوا عدديا سواء على الإطلاق أو بالنسبة الى مجموع السكان . ومع تسارع واطراد العلمانية والانصهار فلا مفر لهذا التناقص من أن يشهد ويستند . ومن هنا يمكن أن نعتبر اليهود كاتلية فى الولايات المتحدة . ظاهرة عابرة ، فى نهاية المطاف ، ولا يؤخر اختفائهم النهائى الا ضد السامية أكثر من أى عامل آخر .

لن نجدى إذن تصايح وصراخ الصهيونية العالمية شيئا إذا حضارة العصر المتفجرة المدنية الكاسحة التى لا مكان فيها لعزلة وعقلية الجيتو ، وأين ؟ - فى قلب دوامة تلك الحضارة وفى عين اعصارها فى الغرب الأوروبى والأمريكى ! وإذا كانت العصور الوسطى هى عصر تحول غير اليهود الى اليهودية ، فان عصرنا أصبح بوضوح تام عصر تحول يهود الى غير اليهودية ! من هنا نفهم كيف أن الصهيونية «تتاجر» بالفعل فى الاضطهاد ، تلذكي ذكراها وتؤجج ناره كلما خبت جذوتها او رمادها ، وتراه ضمان بقائها ، فى الوقت الذى تمثل فيه إسرائيلها دولة المنتفعين بهذا الاضطهاد . بل ان الفكرة الجذرية فى خلق إسرائيل ليست فى النهاية إلا فكرة الجيتو بحذافيرها وانما على مقياس مجمع كبير . ههنا وعاء موحد لاستبقاء انتمالية اليهود عن الجسورين

وتضادهم معهم : انها الجيتو دولة أو هى دولة الجيتو . ولكن كما ذاب ويذوب الجيتو فى الخارج لن يمضى وقت طويلا حتى يذوب ويذول جيتو اسرائيل الى الأبد .

وبعد ، لقد انتهت رحلتنا عبر التاريخ بحثا عن الأدلة والشواهد اليقينية على اختلاط وذوبان اليهود ، فهل يمكن من محصلة هذا العرض المفصل أن نضع أيدينا على جوهر وميكانيزم العملية كلها ؟ نعم ، وجغرافى يهودى بالذات - هيننجتون - هو الذى يضعها بين أيدينا فى أطوال التاريخ - كما يقول - نلمح ظاهرتين أساسيتين : أعداد ضخمة من غير اليهود تدخل اليهودية ، وفى نفس الوقت أعداد من اليهود لا تقل ضخامة تخرج من اليهودية .

وفى النتيجة فان جسم الطائفة ليس ثابتا جنسيا بل هو متحرك وفى تغير داخلى مستمر وفى ابتعاد دائم عن الاصول الأولى بنحيت . يتضاءل أبدا وباستمرار حجم النواة النووية الحقيقية من بنى اسرائيل التوراة فيهم حتى لتكاد تنقرض وتختفى فضلا على أن تظل قابلة للتعرف عليها وتحديداتها . انها عملية احلال وابدال مزمنة دائما ، معدية أحيانا ، ظاهرة ومستترة ، وثيدة ربما ولكنها أكيدة قطعا . اننا نكاد نقول عملية «تغير دم» كلية وشاملة . وفى النتيجة يكاد يصبح جسم اليهود فى آخر المطاف شيئا مختلفا انثروبولوجيا عن يهود التوراة ان لم يكن لا علاقة له بهم تقريبا أو فى الأعم الأغلب . ويتأكد هذا كله حين نتذكر ما سبق . أن المعنا اليه بشأن تعداد اليهود حيث بدأوا الشتات بأرقام هزيلة جدا ولكنهم سرعان ما بلغوا الملايين رغم كل المذابح والاضطهادات .

يهود كأوروبوا أم أوروبيون يهودا ؟

نستطيع إذن أن نخلص من هذا كله بثقة واطمئنان الى أن اليهود يتألفون من دماء مختلطة كاشد ما يكون الاختلاط . وإذا كان ثمة خلاف بعد هذا ، فانا يدور حول المدى والدرجة وإلى أى حد . هنا نجد رأيين أساسيين : فىرى ربلى أن اليهود يأخذون أينما كانوا صفات السكان الذين هم مقيمون بينهم ، وأبرز ما يتمثل هذا فى شكل الرأس ، الأساس الأنثروبولوجى الأول والجوهرى ، ثم الى حد ما فى لون البشرة ، وبناء على هذا يقبل داي لومبروزو Lombroso القديم من أن اليهود جنسيا أوروبيون أكثر منهم ساميين ، أو بتعبير آخر أنهم أوروبيون يهودا أكثر منهم يهودا كأوروبوا .

والى نفس المدرسة والرأى ينتمى مؤلفو «نحن الأوروبيين» : «ان اليهود - هكذا يؤكدون - من أصل مختلط ، وقد ظلوا باستمرار يزدادون اختلاطا» . ثم يضيفون «كان هناك دائما قدر معين من التزاوج بين اليهود وغير اليهود من سكان البلاد التى أقاموا فيها» . بحيث أن عددا من الجينات المستمدة من اليهود المهاجرين يتوزع بين مجموع السكان ، وأن المجتمعات اليهودية أصبحت تشبه



نسبة عنصر البحر المتوسط الفلسطيني الأصلي في يهود أوروبا الاشتكاز قد تزيد على نصف جميع العناصر الداخلة في تكوينهم . وهي بذلك أهمها . ومن هذا كله ينتهي إلى أن اليهود « ليسوا مجرد كومة عشوائية توحد بينها رابطة مشتركة من الدين بلا تماسك هيولوجي أكثر مما لوحدهات عفوية كمستمعي الراديو أو عاملات الحياكة » !

أين تقع الحقيقة بين هذين الرأيين - والفارق بينهما فارق كبير في الدرجة يوشك أن يكون فارقا في النوع ؟ هذا هو السؤال . المحقق أننا لا يمكن علميا أن نستبعد من بعض يهود العالم نسبة ما من الأصل الفلسطيني القديم . ولكن من المحقق أيضا أن تقدير كون وتصويره يبالغ بعمامة في تلك النسبة . فالملأظ أولا أن الفروق الجسمية التي يسجلها بين اليهود وجيرانهم ضئيلة غالبا وأهمية جدا أحيانا . وثانيا وأهم من ذلك أنه مادامت الدماء الأجنبية القريبة قد غزت اليهود وداخلتهم - حتى ولو كانوا من أصل فلسطيني قديم - إلى الحد الذي يقربهم على الأقل من هؤلاء الجيران ، فقد ابتعدوا وانفصلوا تماما عن ذلك الأصل السحيق . وليس من المتصور غير هذا بعد نحو ألفي سنة من التشتت والاختلاط ، لا سيما إذا تذكرنا - وهو اعتبار هام للغاية - أن كل قوة يهود الشتات حين خرجت من فلسطين بعد هدم الهيكل الثاني لم تزد عن ٤٠ ألفا وهذا الرقم وحده يكفي ليوحى ، رغم كل قيود العزل والاضطهاد ، بأن يهود الشتات الأصلاء قد ذابوا والصهروا وضاعوا في محيط المهجر كقطرة في بحر ، وأن يهود العالم اليوم في سوادهم الأعظم هم أجانب متحولون أكثر منهم يهودا متحولين

ماذا يتبقى فيهم إذن من بني إسرائيل التوراة أو من بني إسرائيل التوراة فيهم ؟ أن من يمكن أن يعد منهم من نسل بني إسرائيل التوراة حقا ومباشرة لا يزيدون على نسبة بالغة الضلالة إلى أقصى حد . مثلا في أواخر القرن الماضي يجد الأنثروبولوجي المخضرم المعروف فيليكس فون لوشيان **Luschan** أنه « من بين يهودنا المحدثين نحو ٥٠٪ عراض رؤوس ، ١١٪ ذؤوب بشرة بيضاء ، وما لا يزيد عن ٥٪ يتفقون مع ما عرفنا أنه النمط السامي القديم » . وهذا يتفق تماما مع ما تؤكدته دراسة حديثة جدا قام بها في العام الماضي فقط أنثروبولوجي بريطاني هو جيمس فنتون على يهود إسرائيل توصل فيها إلى أن ٩٥٪ من اليهود ليسوا من بني إسرائيل التوراة ، وإنما هم أجانب متحولون أو مختلطون !

السكان المحليين في كثير من الخصائص . وبهذه الطريقة أصبح يهود أفريقيا وشرق أوروبا وإسبانيا . والبرتغال . . . الخ مختلفين بوضوح عن بعضهم البعض في النمط الجنسي » .

ويؤكد نفس الكتاب الفكرة في موضع آخر قائلا : « والنتيجة أن يهود المناطق المختلفة ليسوا متماثلين جينيا وأن السكان اليهود في كل صفة يمكن تصورها . وكلمة يهودي صحيحة كوصف اجتماعي ديني أكثر منها كتمبير أنثولوجي في أي معنى جيني » . وكثير من الصفات « اليهودية » هي بلا شك نتاج التقاليد والتربية اليهودية خاصة رد الفعل ضد الضغط الخارجي والاضهاد أكثر منه نتاج الوراثة فاليهود لا يؤلفون جنسا محمدا وأنه لخطأ غير مشروع أن نتكلم عن « جنس يهودي » تماما كما لو تكلمنا عن جنس آري » .

هذا عن الرأي الأول في اليهود . أما الرأي الثاني فيمثل كونه **Coon** الذي يقبل تشكيلهم بصفات السكان المحيطين لكنه يرى فيهم إلى جانب ذلك آثار الأصل الفلسطيني العبري القديم بخصائصه المتوسطية . وبخاصة في شكل الوجه الطويل وأبعاد أو حجم الرأس الصغير . ومن هذا المنطلق يدبر كل مناقشته على أساس أن اليهود اليوم في بيئاتهم المختلفة ليسوا مجرد جماعات من أبناء تلك البيئات تحولوا إلى اليهودية ، وإنما هم في الأغلب الأغام يهود حقيقيون من أبناء الشتات الفلسطيني امتزجوا ذمويا بأبناء تلك البيئات الأصليين : مثلا : يهود العراق يهود حقيقيون وليسوا عراقيين تهودوا ، يهود بخساري والتركستان ليسوا مجرد تاجيك أو سارت تهودوا بل أصلا يهود ولكن استعرضت رؤوسهم بالاختلاط بهؤلاء . ويهود وسط أوروبا ليسوا ببساطة أوروبيين تهودوا وإنما يهود تأوربوا . . .

ويقدر كون - كمجرد تخمين بحث كما يعترف - أن

ولكن صبح هذا - ولعله صحيح ، وهو بالتأكيد أقرب الى الصحة والمنطق من تخمينات كون - فمعناه أن الصلة الجنسية والجنسية بين يهود اليوم ويهود التوراة منتبسة وفاقة تماما من الناحية العملية ، وأنهم بالفعل أوربيون سلاف أو آريون ونورديون أكثر منهم ساميين . وهذا يصدق على الاشكنازيين في أوروبا ، وعلى امتدادهم الأمريكي الذي زاد اختلاطه في البوتقة الأمريكية ، أكثر منه على أى مجموعة أخرى من اليهود ، مع ملاحظة أنهم - الاشكناز - هم السواد الأعظم من يهود العالم عدديا .

والخلاصة الموضوعية أن يهود العالم اليوم مختلطون في جملتهم اختلاطا بعد بهم عن أى أصول اسرائيلية فلسطينية قديمة حتى لم تعد هذه تمثل في تكوينهم الا قطرة في محيط . وإذا كان ثمة تحفظ ما ، فهو أن هناك مراحل ودرجات من هذا التخليط ، فبعض المجتمعات اليهودية كيهود التركسستان أقل تهجنا وتخلطا والبعض أكثر كالاشكنازيين . غير أن الحقيقة الحاسمة والفاصلة هي أن الأقل تخليطا إنما يمثلون عدديا نسبة بالغة الضمالة من مجموع اليهودية العالمية ، بينما أن المختلطين تماما والذين ابتعدوا جدا أو كلية عن الأصول الأولى يشكلون الأغلبية الساحقة منهم . ومن هنا فلا جناح علينا إذا نحن قررنا في النهاية أن اليهود اليوم ليسوا من بنى اسرائيل ، وأن هؤلاء شيء وأرثك شيء آخر أنثروبولوجيا ، وألا رابطة بين الطرفين الا الدين والدين وحده .

وبعد ؟

وتخريجا من هذا وترتيبا عليه ، تسقط على الفور عدة أفكار ومعتقدات شائعة ومتفشية ولكن لا ظل لها من الحقيقة في نظر العلم الصحيح . فاولا ، مادام اليهود لم يعودوا من الساميين فى شيء ، فيمكننا هنا أن نرى الخطأ الشائع الفاشى ، ان لم يكن المغالطة الكبرى العائدة ، فى تسمية اضطهاد اليهود « بضم السامية » . فنحن فى الحقيقة ازاء « ضد اليهودية » ببساطة وبلا تعقيد أو مداورة . ولا تفسير لهذه التسمية الخاطئة الا انها تعتمد على أسس الانجيل والتوراة التى تسبق بكثير التنفير الجذرى والاحلال والابدال المطلق الذى لحق دماء اليهود . والاضطهاد النازى لليهود فى ألمانيا لم يكن فى جوهره الا اضطهاد ألمان لألمان ، لا يقل معظمهم عنهم فى الآرية والنوودية ، وإنما يختلفون فقط فى الديانة وطريقة الحياة .

يستط كذلك ببساطة وتلقائية أى دعوى قرابة دم بين العرب واليهود . قد يكون يهود التوراة والعرب أبناء عمومة - وإنما تاريخيا فحسب حين بدأ الكل قبائل مختلفة من الساميين الشماليين وحين كانت العبرية لغة تشتق من الأصول العليا التى تفرعت عنها العربية ، وقد يكون من الصحيح ، بل انه لصحيح بالفعل ، أن اسماعيل أبا العرب واسحق أبا اليهود أخوة غير أشقاء وكلا ابن ابراهيم - ولكن فى البداية فقط تصدق هذه الأخوة على نسليهما ، أما بعد ذلك فقد ذاب نسل أحدهما فى دماء غريبة ووصل الذوبان الى حد الاحلال حتى أصبحنا ازاء قوم غـرباء لا علاقة لهم البتة باسحق فضلا على اسماعيل . ولا يمكن بعد أن اختفى يهود التوراة كشبح أن يكون يهود أوروبا والعالم الجديد أقارب العرب جنسيا أكثر من قرابة الأوربيين والأمريكيين للعرب ! وغير هذا - حتى لو قال به ملوك العرب ابتداء من فيصل بن الحسين الى فيصل آل سعود - ليس الا من قبيل أو هام العوام بل جهالات الملوك !

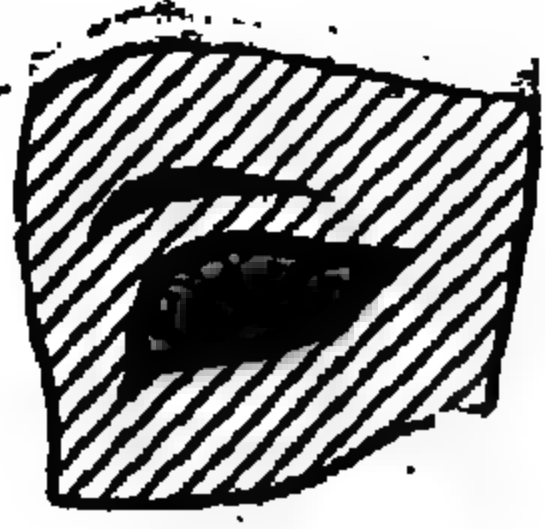
ان اليهود اليوم انما هم أقارب الأوربيين والأمريكيين، بل هم فى الأعم الأغلب بعض وجزء منهم وشريحة ، لحما ودما ، وان اختلف الدين . ومن هنا فان اليهود فى أوروبا وأمريكا ليسوا كما يدعون غرباء أو أجنب دخلاء يعيشون فى المنفى تحت رحمة أصحاب البيت ، وإنما هم من صميم أصحاب البيت نسلا وسلالة ، لا يفرقهم عنهم سوى الدين . أما أين يمكن أن يكون اليهود غرباء فى منفى ودخلاء بلا جذور فذاك فى بيت العرب وحده ، فى فلسطين حيث لا يمكن لوجودهم الا أن يكون استعمارا واغتصابا بالقهر والابتزاز . وغير هذا قلب بشع لحقائق التاريخ انثروبولوجيا وغير انثروبولوجي .

وتداعيا وانطلاقا من هذا يستط أخيرا أى ادعاء سياسى للصهيونية فى « ارض الميعاد » . فبغض النظر عن أن القانون الدولى يتكفل بشجب وتلجير ادعاءاتهم على أى أساس تاريخى أو دينى ، فان الانثروبولوجيا تبطل أى أساس جنسى قد يزعمون فى هذا الصدد . فمن ناحية ليس اليهود قومية ولا هم شعب أو أمة ، بل هم مجرد طائفة دينية تتألف من أخلاط من كل الشعوب والقوميات والأمم والأجناس . ومن ناحية أخرى فلا علاقة لهم جنسيا أو انثروبولوجيا بفلسطين ، وهم أجنب غرباء عنها دخلاء عليها مثلما يعد الأوربيون أو الأمريكيون بالنسبة اليها . وهم حين يغتصبونها ليخلقوا منها اسرائيل الصهيونية ، فليست هذه عودة الابن القديم بعد رحلة طالت عبر الزمان والمكان ، وإنما هى غزو الأجنبى الغريب بالاثم والعدوان .

جمال حمدان

مؤتمر الترجمة

بموسكو



اهتم بهذا الشرط الأخير لأنه كان يفكر في الترجمات غير المتخصصة ، الترجمات التي تظهر في سلاسل شعبية وتوزع على نطاق واسع وتهدف إلى مخاطبة كل قارئ .

أفريل بايمان

دخل أفريل بايمان حقل الترجمة المباشرة من الروسية إلى الإنجليزية فوجدته غير عامر برواد كثيرين . فحتى نهاية الحرب العالمية الثانية كانت اللغة الروسية في حكم اللغة الصعبة التي يتعذر دراستها . وإذا كان الأدب الروسي قد أثر على الكتاب الإنجليزية إما تأثير فلأنه وصل إليهم عن طريق وسيط ... أو ربما عن طريق طرف ثالث . كانت الترجمة الإنجليزية للتراث الروسي تتم - مثلاً - عن الألمانية أو الفرنسية . وكان لهذه الطريقة مزاياها . وبسط هذه المزايا تغيير أسماء الشخصيات ، فمتى ما ينقل المترجم الإنجليزي عن الفرنسية مثلاً قد يصبح الاسم بعيد الصلة عن الاسم الروسي الأصلي .

ولا ينسى كاتبنا فضل الرواد ، أنه يذكر ذلك الاسم المؤلف لدينا والذي قرأنا ترجمته الإنجليزية لأشهر الروايات الروسية . والاسم هو : كوستانس جارنيت ، التي ترجمت كل روائع القرن التاسع عشر تقريباً . وكثيراً ما رجع المترجمون العرب إلى نصوصها يترجمون عنها الأدب الروسي ... إلى العربية ، لكن ...

لعل من أجل الخدمات التي يمكن أن يؤديها المترجم الجاد ، إلى جانب ترجمته لكتاب ، أن يحدثنا عن تجربته ، فمن شأن هذا أن يضيف إلى حصاد الدراسات الخاصة بفن الترجمة ... وبإله من حصاد فقير !

من بين الجهود التي أضيفت إلى هذا الحصار دراسة حديثة لمترجم إنجليزي يدعى أفريل بايمان تحدث فيها من تجربة ترجمته لرواية ترجمت الدائمة الصيت « آباء وأبناء » . وهي ترجمة سبقتها إلى الإنجليزية خمس ترجمات ، ثم أضيفت إليها ترجمة أفريل بايمان وترجمة زنجي أمريكي نقل « آباء وأبناء » إلى الإنجليزية في نفس العام ! .

قرأ أفريل بايمان كل الترجمات التي سبقت ترجمته ثم خرج بهذه النتيجة : ثمة اختلافات كبيرة بين كل ترجمة وأخرى ! .

لنعود إلى مطلع دراسته التطبيقية . أنه يهتد لها بالحديث عن ثلاثة شروط أساسية لا بد منها لكل مترجم : (١) أن ينقل بإخلاص روح النص الأصلي (٢) أن يفرج بعمله يقرؤه القارئ بارتياح وحرية وكأنه غير مترجم (٣) أن تكون الترجمة مفهومة للقارئ الذي يفتقر إلى معرفة خاصة بالظروف التاريخية أو عادات وأساليب البلد الذي تجري فيه أحداث الكتاب ، ويبدو أن الكاتب

والكاتب سعيد لأن الجيل الحالي من المترجمين للأدب الروسى جد حذر ودقيق . فهو جيل يعرف أن ثمة عبارة فى الروسية لا تعنى « فليحفظك الله » (وهو ما توحى به الترجمة الحرفية لنص العبارة الأصلية) وإنما معناها الحقيقى المقصود هو : حاشا لله .

بعد التعميم ينتقل الكاتب الى التطبيق . أنه سيتحدث عن تجربته الخاصة ، بل تجربته لكاتب واحد هو « الآباء والأبناء » . ولقد أشركنا الى وجود خمس ترجمات سابقة على ترجمته . وهو لم يستطع ان يتجاهل وجودها بالطبع ، لكنه آثر ان يشركها حتى ينتهى من ترجمته هو ، ثم يعود الى هذه الترجمة يقرأها على مهل ، فمن يدري قد يجد فى هذه او تلك عبارات وفقرات وحلولا يصحح على ضوءها بعض أخطائه . وقد يجد عبارة أجمل - أو أدق - من عبارته ، فيستعيرها . وقد حدث هذا بالفعل ، وأعلن أنه مدين لترجمة كونستانس جارنيت وترجمة زميل آخر ، انقلاده فى بعض المواضع التى اختلط فيها الأمر عليه .

ولقد أشركنا الى الاختلاف الهائل بين كل ترجمة وأخرى . ومرجعنا على حد قول الكاتب - « ان كل جيل يعبر عن الأفكار والمشاعر بطريقة هو » . بل لقد وجد أن المترجمين اختلفوا أيضا فى الكلمات التى اختاروها والجمل التى صاغوها لوصف الطبيعة .

وإذا بدأ الكاتب ترجمة « الآباء والأبناء » كان عليه أن يتخذ قرارا بشأن أسلوب ترجمته . أنه كاتب ينتمى الى القرن التاسع عشر انه - بعبارة أخرى - كاتبه أسلوبه غير أسلوب اليوم . على المترجم إذن أن يحل هذه المشكلة ، عليه أن يحافظ - قدر المستطاع -

ربما بات معروفا الآن ، بعد تطور فنون الترجمة وخضوعها لمعايير صارمة ، أن كونستانس جارنيت كانت تصرف . ولقد أشار أفريل بايمان الى هذا فى مقاله ، حين ذكر كيف كانت مدرسة كونستانس جارنيت تنقل المعنى أحيانا بحرية وتصوغ النصوص بأسلوبها هى ، وأحيانا تحبس نفسها فى سجن تعبيرات روسية تنقلها كما هى وتستغلق على القارئ الانجليزى مثلا .

ثم شهدت الفترة الأخيرة نهضة فى حركة الترجمة ، انضم الى صفوف الحركة أساتذة وصحفيون . وتجنب هؤلاء الأخطاء التى وقع فيها الأسلاف . وقد أشركنا الى المدرسة التى « تحبس نفسها فى سجن تعبيرات روسية تنقلها كما هى وتستغلق على القارئ الانجليزى مثلا . » وقد شاع هذا الخطأ نتيجة للترجمة الحرفية لتعابير روسية أصيلة لا تؤدي الترجمة الحرفية الى معناها الحقيقى . وقد ضرب كاتب المقال أمثلة لطيفة لهذا . فالمستأجرون - فى إحدى صفحات الأدب الروسى - يخاطبون صاحب الأرض بـ « أبانا الصغير » رغم أن المعنى الحقيقى (لا الحرفى) للكلمة الروسية غير هذا . وليس صحيحا أيضا أن هناك من دأبت على مخاطبة ابنتها بـ « يمامتى الصغيرة » وإنما الترجمة الحرفية هى التى نقلت هذا الانطباع وليس ضروريا أن هنالك من ينادى الزوجة بـ « روجى الصغيرة » .

يريد الكاتب أن يقول أن المدرسة القديمة فى الترجمة أضفت على الأدب الروسى روحا من عندها ، والبسته ثوبا رقيقا من الشجن والحزن الهادى والمذوبة المتطرفة . وقد نقول هنا أن هذا الاتجاه لم يكن وقعا على المدرسة الانجليزية ؛ فلعلنا نذكر ترجميات كتريجات مصطفى لطفي المنفلوطى وحافظ إبراهيم ، وفيها يخلع المترجمون على النص ما ليس فى نسيجه الأصلية .

على أسلوب ترجمي وأيقاع العصر الذي كتب فيه دون أن يستسلم - في نفس الوقت - لصياغة عتيقة بالية في عيون قراء اليوم . كذلك واجهت المترجم مشكلة أخرى : أنه بازاء رواية متنوعة الأسلوب . ففيها المؤلف نفسه الذي يقوم بدور الراوى والمعلق ، ويحكى لنا ماضى شخصية صادفناها في احسدى الصفحات . وفيها الشخصيات تقوم بدور الراوى الذى يتحدث الى القارىء مباشرة ويعلق على التى تتكلم هى بينمنا يغتنى ترجمي نفسه اختفاء تاما . وفيها الحوار الذى يجرى أحيانا على السنة الفلاحين ويتقضى معالجة خاصة عند ترجمته الى الانجليزية . وبالنسبة لاسلوب المؤلف نفسه ، والشخصيات ، استعان المترجم - وبأدقته - بدراسة اسلوب كتاب انجليز عاشوا في نفس الفترة التى عاش فيها ترجمي ، وكانوا أيضا يخاطبون القارىء ويسرون اليه بأشياء . والكاتب يدافع عن هذا الاتجاه الذى سار فيه . ان لجوءه الى الكتاب الانجليز لم يكن ضربا من التحديق ، فترجمي نفسه اكثر الكتاب الروس « أوروبية » ، أنه أقرب الى الكتاب الانجليز والفرنسيين والالمان من غيره من زملائه الروس .

وعلى المترجم أن يحترم إيقاع الجمل في النص الأصلي . وهناك يعترف انريل بايمان بأنه كاد يخطئ في حق ترجمي . لقد وجد في رواياته عبارات مطولة جدا فعمد في البداية الى تجزئتها والاكثار من النقاط والجمل القصيرة . لكنه لجأ الى صديق يستشير ، فقال له الصديق الروسى أن تحويل « الآباء والأبناء » الى « رواية حديثة بلغة هينجواى » شيء طريف ، لكن الترجمة الدقيقة المخلصة لترجمي تقتضى المحافظة على قواعد الترقيم كما جاءت في الأصل الروسى . وأطاع المترجم هذا النصيح . لكنه لم ينس أن يضيف أن هذا

لا يعنى محاكاة النص كلمة كلمة وجملة جملة .

ثمة عقبة أخرى يواجهها المترجم : قد يحمل النص الأصلى خصائص وامكانيات لا توفرها اللغة التى ينقل اليها ، لا توفرها بحكم طبيعتها . وهنا يضطر الى بعض التضحيات ، ويضطر أيضا الى أسلوب التبسيط في بعض المواضع . ومن أكبر المشاكل في قضية « الخصائص والامكانيات » مشاكل الحوار . ماذا تفعل عندما تصادف - في النص الأصلى - شخصية تتكلم بطريقة غير طبيعية ، طريقة معينة ، كان تميل الى الاغراب في القول وانتقاء الالفاظ القديمة ؟ ان هذا يحتاج الى مرونة عسيدة النقل . وعلينا أن نتصور هذه الشخصية لو كانت انجليزية أصلا . ما الذى تقوله حينئذ ؟

واعترضت طريق المترجم شخصية روسية « لا يمكن اعادة زرعها في التربة الانجليزية » . فهذه الشخصية تميل الى تطعيم حديثها بالكثير من الحكم والاقوال المأثورة والأمثلة التى تتناقلها البلدة . فلو نقل هذه الشخصية بأسلوبها لبدت - في عيون القارىء الانجليزى - شخصية مخالفة للصورة التى أرادها المؤلف الأصلى . من أجل هذا أشار المترجم ، في السطور السليقة ، الى الحاجة الى « بعض التضحيات » . والى أسلوب التبسيط في بعض المواضع . وكان ان اختار لهذه الشخصية لغة دارجة . لكنه يعترف - بتواضع - أنه فشل في خلق « بديل انجليزى » لهذه الشخصية الروسية كما تصورها ترجمي . واعترضت طريقه أيضا شخصية فينيشكا ، انها فقيرة لكن من أصل كريم . وهى لا تتكلم كالفلحات ، لكنها لا تتكلم أيضا كالمعلميات . وحديثها تلقائى ، حيوى ، لكن غير سوقى . لم يجد المترجم لغة انجليزية

جاهزة ينقل اليها كلام هسه الشخصية ، بل اكتشف أن طريقتهما أقرب الى طريقة الايرلنديين . عندئذ يتحدث الانجليزية . فما كان منه الا أن استعار إيقاع حديثهن . ثم صادف أكبر عقبة في هذا المجال أثناء ترجمة حوار الفلاحين في الرواية . كان حوارهم غنائيا ، مثقلا بالإيقاع القوى ، وكان له عبير معين جعله يستعير لهجة الفلاحين في جنوب غربى انجلترا ، والساحل الشمالى الشرقى .

ثم ينتقل المترجم الى مشكلة الأدوات والأشياء الروسية التى ليس لها مقابلها في الانجليزية . وهو في هذه الحالة يفضل الإبقاء على الكلمة الروسية ، بعبيرها ، مع شرحها في تذييل بأخر الصفحة . وهو على ثقة بأن القارىء ، مع تكرار الكلمة في مؤلفات روسية أخرى مترجمة ، سيعتادها مثلما حدث بالنسبة لكلمة سبوتنيك (القمر الصناعى) و تسار (القيصر) . أنه يؤمن بأن لبعض الكلمات ، في لغاتها الأصلية ، عبراها الذى يحسن الاحتفاظ به ، من هذا ، الكلمة الأسبانية مانتيللا التى يضع عسما لو ترجمت الى : ايشارب .

وينهى مقاله بنغمة اخلاص أخرى : على المترجم ، بعد أن ينتهى من الترجمة ، أن يمرضها على شخصين : (١) روسى يجيد الانجليزية وبذلك يكشف أخطاء الترجمة . (٢) انجليزى ذواقسة يقرأ النص في ترجمته الانجليزية ، يقرؤه وكأنه يقرأ مؤلفا انجليزيا ، ليكتشف مزالق الصياغة ومواطن الركك .

محمد عبد الله الشققي

جونتر جراس

ومشكلة

الإبداع

الفخ

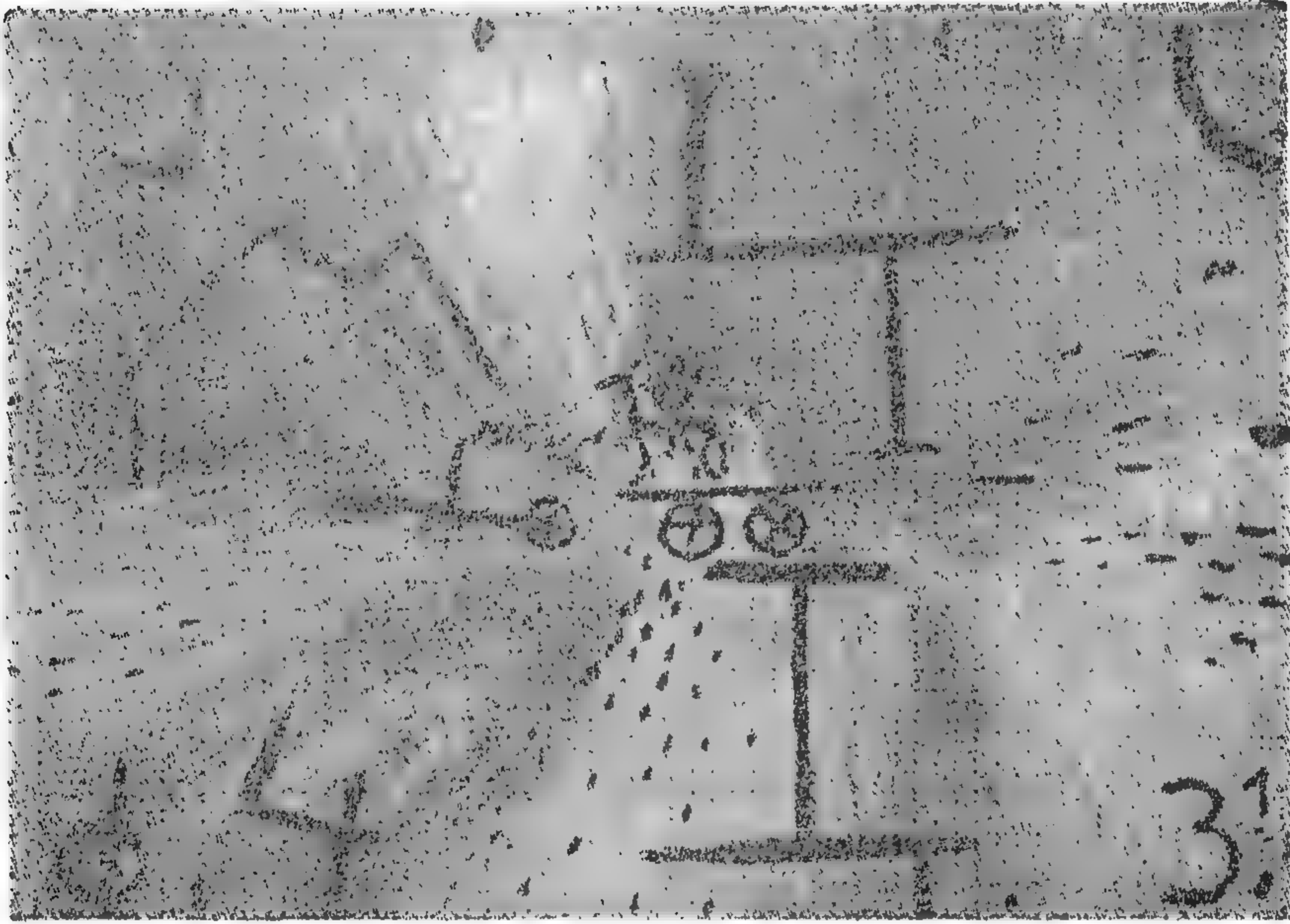
دكتور مصطفى ماهر

الاديان الفريد أندوش وهانس فونز ويشتر قد أصدر
مجلة « النداء » في عام ١٩٤٦ وحاولا فيها التغلب على
الجمود الذي أصاب الإنتاج الأدبي في أعقاب الحرب العالمية
الثانية وإتاحة الفرصة لأصوات أن ترتفع ولأقلام أن تنشط
بعد الخراب الشامل الذي خيم على الأرض والناس في
ألمانيا . وكان من الطبيعي أن تمس الصحيفة السياسة وكان
من الطبيعي أن يغضب الحديث السياسي السلطة العرقية
الحاكمة المهيمنة للدولة المنتصرة والتي كانت تفكر تفكيراً

لا يمكن أن يتحدث الإنسان عن الأديب الألماني المعاصر
جونتر جراس Junter Grass دون أن يقدم للحديث بكلمة
عن مجموعة من الأدباء والنقاد والمفكرين والناشرين أطلقت على
نفسها اسم « جماعة ٤٧ » قامت لتنهض بأدب ألماني جديد
وبدلت جهوداً كبيرة ، موفقة في غالبيتها ، في البحث عن
المواهب الجديدة وتشجيع الأعمال الناشئة . فلولا مساندة
الجماعة ولولا تشجيعها ، لما انطلق جونتر جراس كما انطلق
ولما ظهر في الوقت الذي ظهر فيه وملا فيه فراغاً كبيراً . كان

● انه يسلك في الكتابة مسلحا بين الواقعية والطبيعية والسيرالية واللامعقول ، فتارة تراه يصف ويدقق في الوصف ، ويتتبع الأصـول والجذور الوردائية ، وتارة أخرى تراه يطلق لخياله العنان حتى لا يكون هناك سبيل الى قياس خيالاته بمقياس المنطق ،

● ان المشكلة التي يعرفها جوتتر جراس هي موقف الفنان بين الفن والحياة ، عندما يغلب عليه الفن فيترك الحياة وما تضطرب به من آلام وآمال ، وينطوى على فنه ، هذا الفن الذي شاع عنه انه من أجل الناس ،



جديا في تحويل ألمانيا الى بلد يحترف أهله الزراعة والرعى وينصرفون عن الصناعة كل الانصراف ، متبعة في ذلك خطة يهودية ألمة من وضع هنري مورجنـتاو .

تعاقدى أو ما شابه ذلك ، والى ثقل ما يشي في ألمانيا بعدة النسف والتدمير من صناعة الى الدول المنتصرة ، والى تدويل منطقة الرور الصناعية والى حدم المناجم والى فرض السخرة على الألمان وتكليفهم بأعمال اجبارية في البلاد المنتصرة في الحرب .

تكتتب هذه الخطة - التي تعطينا انطباعا اساميا عن الجو السياسى والانسانى في فترة ما بعد الحرب الثانية مباشرة - ترمي كما قلنا الى تحويل ألمانيا الى بلد زراعى ، والى تفتيتها الى مناطق صغيرة جدا ترتبط بعضها ببعض بروابط اتحـاماد

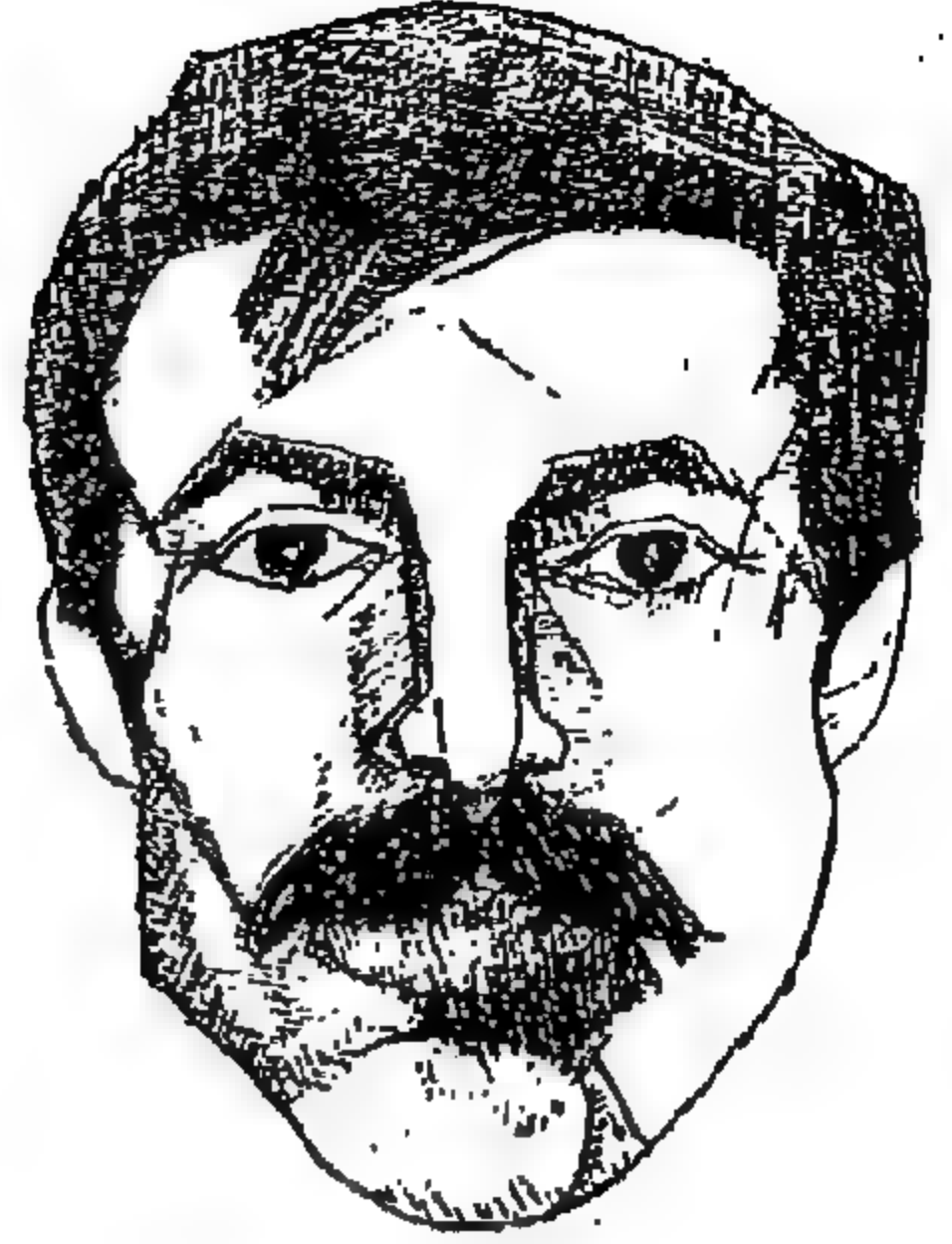
كان من الطبيعى في هذا الجو أن يتعرض الحديد السياسى للاستنكار وأن تتعرض صحيفة مثل صحيفة «الدنا»

وأنشأت مجلة ذات عنوان هجومي « شترايت تسايتشريفت »
مجلة النزاع» . ولكن جماعة ٤٧ جماعة هامة جدا واسعة
النفوذ يسميها البعض « الجماعة القومية لألمانيا الغربية » ولا
أظن أن في تلك التسمية مبالغة .

زمان الأديب ومكانه

جونتر جراس من مواليد مدينة دانتسيج في عام ١٩٢٧
(أى أنه يبلغ الآن من العمر التاسعة والثلاثين) ومدينة
دانتسيج مدينة كان لها وضع خاص في الوقت الذي ولد فيه
جراس وفيما سبق ذلك من الزمان ثم جرت عليها أحداث هامة
فيما بعد حتى نهاية الحرب العالمية الثانية . كانت دانتسيج
مدينة حرة (بين ١٩٢٠ و ١٩٣٩) يغلب عليها السكان
الألمان ويمتزج بهم غير قليل من البولنديين ، فهي تقع في
نصف المسافة بين قسطنطينية المانيا القديمة أى بين بروسيا
الشرقية وبين مجموعة المناطق الألمانية الأخرى ، تقع عند ملتقى
نهر المولدا و فرع الفايكسل المسمى بالفايكسل الميت ، وتغلب
بأعمال العمارة البديعة وتقع بكثير من ألوان النشاط التجاري
خاصة . ومن الواضح أن موقع هذه المدينة يعرضها للمجذب
والشد بين قوتين ، الأولى المانية والثانية بولونية ، وكانت
الغلبة تارة تتوج هذه وتارة تلك ، فلما نشأت دولة بولونيا
بعد الحرب العالمية الأولى طالبت بدانتسيج وبخليجها المطل
على بحر البلطيق ، ولكن شكل المدينة الألماني وروحها
الألمانية حالا دون ذلك ، واتخذت عصبة الأمم في ذلك الوقت
حلا وسطا هو جعل المدينة مدينة دولة حرة تحت إشرافها .
وظلت الحال على هذا النحو إلى أن استولى النازي على
السلطة في ألمانيا وسيطر على دانتسيج أيضا مشايعون
للنازية ، حتى جاء عام ١٩٣٩ فضمته ألمانيا إلى الرايخ
الثالث . وبانتهاء الحرب العالمية وضعت دانتسيج تحت
الإدارة البولونية حيث خلت من السكان الألمان إلا فيما ندر
وتحولت إلى عاصمة مديرية من مديريات دولة بولونيا
الحالية . وهكذا نرى كيف اختار القدر لجونتر جراس مسقط
رأس لا يحسد عليه أحد مدينة لا تعرف لها كيانا ، مدينة
على حافة بركان ، مدينة بين الحياة والموت بين الوجود
والعدم . فليس لنا أن ندهش عندما نرى ابن هذه المدينة
يرث عنها هذه الروح ويحمل شخصية تعتمل فيها الأحداث
التي توالى على وطنه حتى أتت عليه .

ويشبه الزمان الذي بدأ فيه جونتر جراس حياته المكان
الذي قدر له أن يخرج فيه إلى الوجود ، فعام ١٩٢٧ عام
وسط بين كتبتين ، بين الحرب العالمية الأولى وبين الحرب
العالمية الثانية . كان هتلر في ذلك العام قد بلغ الثامنة
والثلاثين من عمره ، وقد فرغ من تأليف كتابه « كفاحي »
وأعاد تنظيم حزب النازي (حزب العمال الاشتراكي القومي
الألماني) منذ عامين وبدأ يكتسح الحياة السياسية في ألمانيا
ويخطط الخط الذي انتهى بكارثة عام ١٩٤٥ بعد مراحل عديدة
من المصائب والنكبات الإنسانية والفكرية أولا والمادية ثانيا .



ج . جراس

إلى الوقف . وهذا هو ما حدث بالضبط . ولكن العقول
كانت قد تحملت بالأفكار التي أبت إلا أن تخرج إلى الوجود ،
والقلوب بالأحاسيس التي لم ترض بالانطواء بين حنايا
الصدور ، كان نداء الأديب قد ارتفع ، ولم يكن في الامكان
إخماده . وهكذا اجتمع نفر من رجال الصحافة والأدب والنشر
في بيت الأديبة الزرة شتايدر لانجيل لتدارس الموقف بعد
موت « النداء » وفكر البعض في بعثه على هيئة صحيفة أخرى
أشد مراسنا اقترحوا لها اسما « قارصا » هو « العقرب » ،
ولكن أحدهم وهو هانس قرثر ويشتر صرفهم عن الفكرة ،
لأنه كان يعلم أن الصحيفة المقترحة لا تزيد ولا تنقص عن
أن تكون وليدا ميتا . واجتمع عزم الحاضرين على التماس
مخرج آخر هو إنشاء جماعة لتشجيع الأدب الجديد ، جماعة
تشبه النادي الذي يرتاده المبدعون والنواقون ، فيطالع
المبدعون شيئا مما ألسوا ويتلوق المتلوقون ما لا تتيح لهم
الظروف الشديدة تلوقه . وتسمت الجماعة بجماعة « ٤٧ »
نسبة إلى عام اجتماعها . وتطورت الجماعة وأصبح لها جائزة
هامة أصبح لها لغيف من النقاد . وتمكنت من الكشف عن
مواهب جديدة ، وما زالت تتيح الفرصة لكل مبدع مجيد .
وكانت هذه الجماعة هي التي اكتشفت جونتر جراس الروائي .
وما دمتنا قد أفضنا في الحديث عن جماعة ٤٧ فلا بد أن ننبه
إلى أنها رغم كثرة الحديث عنها ليست وحدها صاحبة النفوذ
الأدبي في ألمانيا ، وإلى أن نفوذها ليس بالنفوذ الطاغى .
فهناك أدباء كبار لا ينتمون إليها ، وهناك جماعات أدبية
أخرى لها جمهورها مثل الجماعة التي أنشأها في فورتكفورت
حديثا (عام ١٩٦٥) الأديب الشاب هورست بنجل (٣٣
سنة) صاحب كتاب « نحن نبحث عن هتلر » ، وأسماها
« منبر فورتكفورت الأدبي » ، ودعت إلى اجتماع عالمي للأدباء ،

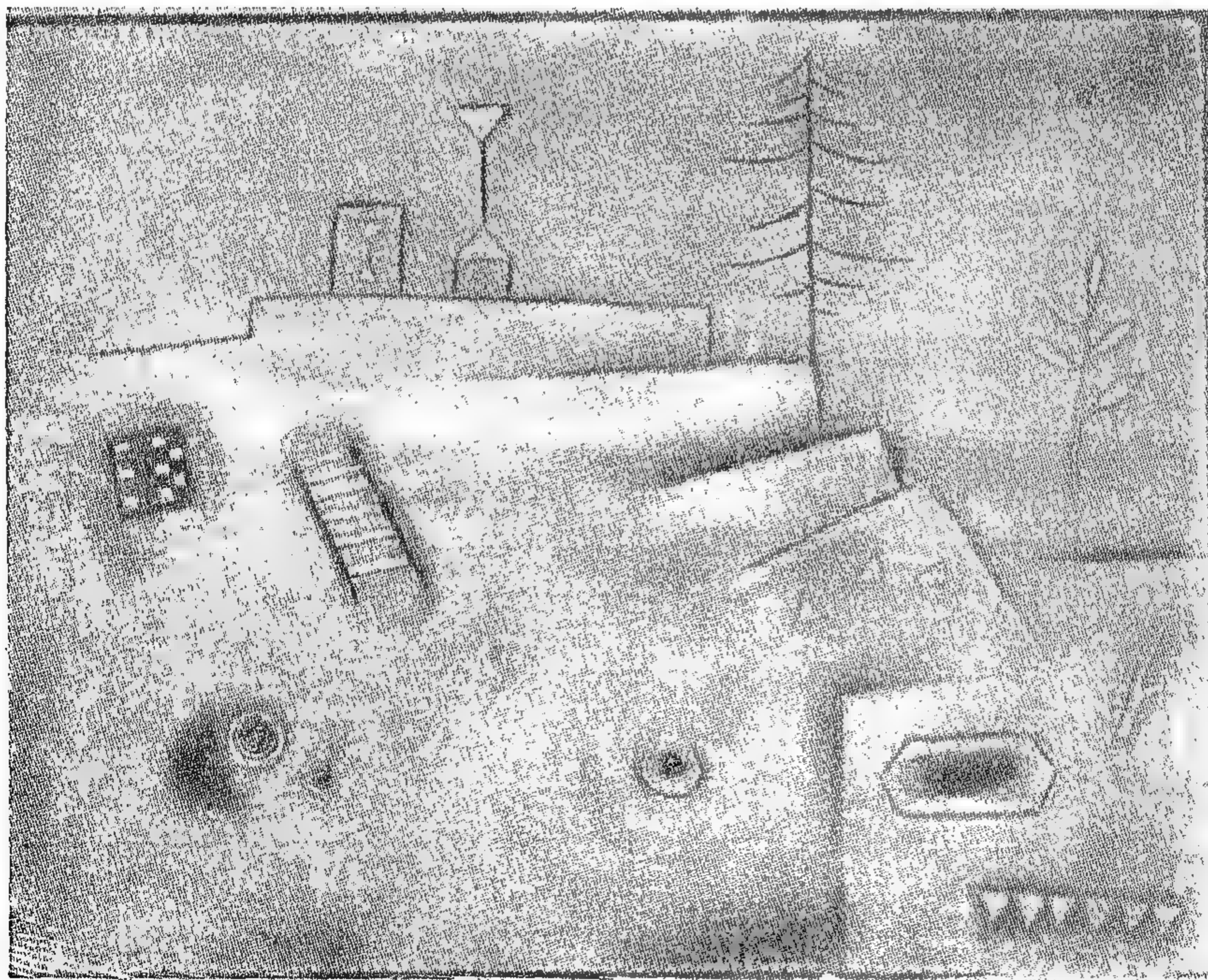
فلما بلغ جوتنر جراس السادسة من عمره كان الحسرب النازي قد أصبح صاحب الأمر والنهي ، ورأى الحسرب العالمية الثانية تفجر قذيفتها الأولى وهو في الثانية عشر من عمره وفي سن السابعة عشر أو الثامنة عشر طلب للتجنيد وأصبح في درجة معاون بالسلاح الجوي يعمل في منطقة داننسيج . فلما انتهت الحرب كان في برلين وفي دوسلدورف يشتغل بالفن التشكيلي ، بالتصوير والنحت ويجهده في الوصول الى احتراف صناعة شواهد القبور الى أن وفق الى ذلك .

الطبعة الصفيح

كان جوتنر جراس قد حضر جلسة جماعة ٤٧ السنوية وقرا على الحاضرين صفحات من رواية عكف في باريس عليها ، فأعجب به الحاضرون إعجابا شديدا ، واهتم به الناشرون اهتماما خاصا ، ونال جائزة الجماعة (في عام ١٩٥٨) وكانت في ذلك الوقت هبة مالية قدرها ٥٠٠٠ مارك . وعاد جوتنر جراس الى باريس ليكمل روايته « الطبعة الصفيح » التي عمل فيها خمس سنوات كاملة حتى خرجت مطبوعة في عام ١٩٥٩ . ولقيت الرواية نجاحا ساحقا ، رغم أنها تقع في مئات الصفحات - ٧٣٦ صفحة - ، ولم يعد في استطاعة القارئ العادي أن يقرأ رواية تقع في نحو ألف صفحة . ويكفي أن نذكر أن توزيع الطبعة الشعبية وحدها من هذه الرواية بلغ نصف مليون نسخة .

وأول ما يصادفك في هذه الرواية أنها تدور في جزء كبير منها في داننسيج وأنها تنحصر في المدة المعاصرة أو اذا أردنا تعبيراً أقرب الى روح المؤلف : في العصر الهتلري . ويكفي هذان العنصران مبدئياً لتوضيح الجو العجيب الغامض المضطرب الخيالي الساخر الذي يخيم على أحداث الرواية وشخصياتها . وجوتنر جراس يغلف الواقع واللاواقع خلطاً

ولكنه في الوقت ذاته كان يعالج الادب أيضا . وقد عرف الأدب الألماني أدباء غير قليلين اشتغلوا بالتصوير أو النحت حتى أوشكوا على احترافهما ثم تحولوا الى الأدب . ويكفي أن نشير في هذا المقام الى أديب ألمانيا الأكبر يوهان فولفنج فون جوته الذي أوشك أن يكون مصورا قبل أن ينتهي الى الأدب ، والى الأديب العظيم جرهارد هاوبتمان الذي عالج النحت ووصل فيه ما يوشك أن يكون الاحتراف ثم وهب نفسه للأدب . كان جوتنر جراس ينشر في مجلة « اكسبكت » = « النظرات » مقالا وقصائد لم يجد فيها القراء ما يسترعى الانتباه على نحو خاص ، كانوا يقرءونها ثم ينصرفون عنها ، ولم يكن من بين النقاد من أحس فيها بشيء جديد أو توقع أن يكون لصاحبها مستقبل كبير . وفي عام ١٩٥٦ جمع جوتنر جراس شتات ما نشر في كتاب وضع له عنوانا غريبا هو « مناقب دجاج الهواء » ولكن الكتاب لم يلق رواجاً ولم يزد ما بيع منه على ٧٠٠ أو ٨٠٠ نسخة وهو عدد لا يذكر بين أرقام التوزيع في ألمانيا . وسافر جوتنر جراس بصحبة زوجته الى باريس تاركا برلين وفيها أصدقاءه وغالبيتهم من الفنانين التشكيليين . وظل جوتنر



منشغلا حتى ليمكننا القول أنه يسلك في فنه فكريا بين الواقعية أو على الأصح الطبيعية والسريالية . جوتتر جراس يتحدث أحيانا عن الحرب والمواقع الجارية ويتحدث عن هتلر وعن جوبلز وعن المنظمات النازية ونشاطها حديثا هو الواقع، وهو يصف حياة الناس والطبقات المتوسطة ودون المتوسطة فلا يبتعد في وصفه عن الحقيقة ، ولكنه يطلق خياله العنان فيروى أشياء لا تمت الى الواقع بسبب ، أشياء هي التخريف أو اللواقع أو اللامقول ، متبعا طريقة التضخيم المضحك (الجروتيسك) .

تروى قصة « الطبلبة الصغير » قصة أوسكار ماتسيرات، الذي ولد في عام ١٩٢٤ - قبل مولد جوتتر جراس بثلاثة أعوام - ، في دانتسج - نفس المدينة التي ولد فيها جوتتر جراس - وقرر منذ أن بلغ الثالثة من عمره أن يوقف نموه، أن يبقى جسمه على حجمه دون أن يزيد . وهكذا أصبح أوسكار قزما أو مسخا أو « قزعة » وظل هكذا حتى بدأ يكتب قصته وذكرياته من المصححة التي انتهى إليها ، يكتبها أو على حد تعبير جوتتر جراس « يطبلها » على طبلته الصغير التي ظلت منذ العام الثالث من عمره ترافقه وتمكنه من التعبير عن أفكاره ومشاعره الحاضرة ومن استعادة ذكرياته .

ويبدأ جوتتر جراس قصة نشأته وقصة زمانه بالحديث المفصل عن جده وعن جدته . ثم عن أمه وأبيه ومن يظن أنه عشيق أمه . أما الجدة فيتحدث عنها الكاتب في فصل اسمه « الجونيطة الواسعة » يقول فيه مثلا « كانت جدتي « أبة برونسكي » تجلس في عصر يوم من أيام أكتوبر على حافة حقل البطاطس ، ترفل في جونيطاتها . . . » وان كنت قد أشرت لتو الى جونيطة جدتي وأوضحت ذلك ايضا كما كافيا بقولي : كانت تجلس وترفل في جونيطاتها ، ثم ان كنت قد جعلت عنوان الفصل كله « الجونيطة الواسعة » ، فانما ذلك لأنني أعرف الدين الذي أدين به لهذه الجونيطة . لم تكن جدتي ترتدي جونيطة واحدة ، بل أربع جونيطات ، الواحدة فوق الأخرى . . . الواحدة تلبس الأخرى ، طبقا لنظام متسلسل ، يغير مكان الجونيطة الواحدة من يوم لآخر . » ثم ينتقل من الجدة الى الجد فيتناوله في فصل بعنوان « تحت العوامة » ويحكي كيف تعرفت به الجدة وتزوجت به وتيسمت باسمه « كولياتشيك » وولدت ابنة ، هي أمه . ويفصل الكاتب قصة موت الجد الذي كان يعمل في الاشراف على الجوامع الخشبية : « أوقفت القوارب محركاتها وتركزت عيون عنيقه على صفحة الماء باحثة عنه . ولكن كولياتشيك كان قد رجع الى الأبد ، كان قد خلف وراء ظهره الموسيقى النحاسية ، والأبواق وأجراس المزاكير وسفينة صاحب الجلالة وخطبة تأبين الأمير هاينريش وطيور صاحب الجلالة المجنونة . . . » وأفلت من عمليات البحث التي أجرتها الشرطة تحت العوامة الخشبية التي لا تعرف لها نهاية . . . » ولم يعثر أحد على جثة جدي قط . . . وأنا وان كنت أؤمن تمام اليقين من أنه لقى مصرعه تحت العوامة لا أدري مقرا ، وأنا في معرض التماس تصديق القاريء ، من أن أذكر كل الروايات التي تداولتها الأفسسواء عن إنقاذ على نحو عجيب غريب . . . » ويستترسل في سرد هذه الروايات . ثم ينتقل بعد تنبج

وجوذه من أيام الجددين ، الى تصوير أمه وأبيه وكيف تزوجا وكيف خرج هو الى الوجود . ويهتم جراس بالإشارة الى أن أمه ، « أنجنس » كانت قبل الزواج على علاقة بالشاب يان برونسكي الذي جند في الحرب العالمية الأولى ، ثم تعرفت في المستشفى بالفريد ماتسيرات الذي نقل الى المستشفى بعد إصابته بطلقة في فخذه . أما كيف تعرفت عليه فهكذا : « عندما تحسنت صحته بعض الشيء ، كان يقوم ويعرج مستندا الى ذراع هذه أو تلك من المرضيات ويذهب الى المطبخ مجتازا الدهليز ، ليساعد الممرضة أنجنس لأن القبة التي كانت تضعها على رأسها كانت تتناسب تماما مع وجهها المستدير ، ولأنه كان طباخا ولهانا يجيد تحويل عواطفه الى أنواع من الحساء . . . ولما شفى الفريد ماتسيرات لم يعد الى منطقة الراينلاند التي أتى منها ، بل بقي في دانتسج وتزوج أنجنس . واشتغل الاثنان بإدارة محل البقالة . ويصف الكاتب المسكن الذي كان الوالدان يسكنانه وصفا تفصيليا على طريقة الواقعيين أو الطبيعيين مع اضافة قدر من التهكم والسريالية ، الى أن يصل الى نجفة حجرة النوم ، النجفة ذات الفرعين والصحنين الورديين المتجهين الى أسفل بمصباحي كهرباء قوة الواحدة ٤٠ أو ٦٠ وات : « رأيت نور هذا العالم متمثلا في مصباحين قوة كل منهما ٦٠ وات . . . » كانت أمي حتى الوقت الذي جاءها فيه المخاض تقف في الدكان وتعبئ السكر في أكياس زرقاء زنة رطل ونصف رطل . وتبين أن الوقت لم يعد يسمح بالنقل الى المستشفى ، فاستدعيت قابلة متقدمة في السن من الشارع المجاور ، كانت تحمل حقيبتها الصغيرة من حين لآخر ، فجاءت وساعدتني وأمي في حجرة النوم على أن ينفصل أحدا عن الآخر . . . » ثم يحكي قصة الطبلبة ، فيقول أن أمه فرحت بأنه ولد وقالت عقب مولده مباشرة : « عندما يكبر أوسكار ويكمل الثالثة من عمره نعطيه طبلبة من الصغير » . ويسلق على هذا الوعد بقوله أنه كان منذ مولده أديبا ، ففكر على التوفى هدية والديه الموعودة ونظر الى الفراشة وهي تزوم حول المصباح الكهربائي ، وربط بين الاثنين : الطبلبة تطبل ، والفراشة تطبل ، والأرانب والشعالب ، والبشر في المناطق البدائية يطبلون ، ويعبرون بالطبل عما يجيش بنفوسهم . هكذا تبلورت في فكره الطبلبة كوسيلة قوية سحرية للتعبير . فلما أتم الثالثة نال الطبلبة وراح يطبل عليها ، وينمي قدراته حتى أصبح في استطاعته مثلا أن يصرح اذا أخذت منه الطبلبة ، صرخة تؤدي الى تحطيم شيء ثمين من مقتنيات العائلة ، مثل الاكواب والزهريات وما شابه ، وأثار هذه الحالة العلماء وفضولهم وكتب في الموضوع دراسات كثيرة . واستعمل الصغير ، الذي كف عن النمو ، قدرته السحرية التي استمدتها من الطبلبة ، في إثارة الشغب ومعاكسة الناس حتى كون فرقة من الصبية المشاغبيين حوله . ولم تفلح محاولة ادخاله المدرسة ، فقد حدث فيها صدام شديد بينه وبينه من فيها . ولكنه تعلم القراءة في كسب ذكريات واسيوتين الدجال المشهور الذي كانت له في بلاط القيصرية الروسية صولات وجولات وفي كتاب أديب ألمانيا الكبير جوته « التبادلات المزدوجة » الذي ينقل فيه الكاتب على صعيد الرواية الانسانية الحقيقة الكيميائية المعروفة بهنداء

الاسم : التبادل المزدوج ، ويصف حالة أسرتين يحدث بينهما تبادل مزدوج بقوة الاندفاع الطبيعي المعروفة في الكيمياء ، وهي نظرية تعرضت لهجوم كثير ونقد لاذع من الناحية الأخلاقية . هذان الكتابان الغريبان هما الكتابان الأوليان اللذان تعلم فيهما أوسكار القراءة ! وتبدأ رحلة أوسكار في الحياة بالتسبب في مصائب لأمه الحبيبة ولأبيه الشرعي الفريد . ماتسيرات ولأبيه المحتمل وعشيق أمه يان برونسكي ولحبيبته روسفيتا . يحكى أوسكار ، وهو في الرواية تارة « أنا » وتارة « أوسكار » ، تارة « أنا » وتارة « هو » ، يحكى قصة مرض وفاة أمه قائلا : « ليس صحيحا أن ماتسيرات اضطر ماما إلى العودة إلى أكل السمك ، فقد بدأت بحريتها وقد تملكيتها إرادة محيرة للعقول ، بعد عيد الفصح بأسبوعين أو أقل ، تلتهم السمك بكميات كبيرة وبدون مراعاة لقوامها حتى قال لها ماتسيرات : « لا تأكلى هذه الكميات الكبيرة من السمك وكان هناك من يرغبك على ذلك » . كانت تأكل السردين في الصباح ، وتأكل سمكا مقددا في الضحى وتتغذى على السمك المقلّى في الظهر وتتناول السمك في طعام العشاء أيضا حتى سقطت على الأرض ذات مرة وهي تهم بأكل السردين . ونقلت إلى المستشفى حيث ماتت . وكانت حاملا في الشهر الثالث « فاعطأها (الطبيب) حجرة منفردة ، كانت نريتا فيها لمدة أربعة أيام طوال ، نحن الذين كان لنا حق زيارتها ، وجهها المنفعل بالقرف ، المبتسم لي في قرف أحيانا والذي شوهرته التقلصات » . حتى لفظت في اليوم الرابع . . . ذلك النفس المضطرب الذي يتعثر على كل إنسان أن يلفظه لينال شهادة الوفاة والآن يكثّر حديث الناس . . . لقد رأيت في قزما من فصيلة العفاريث ، ولو استطاعت لقضت على ، ولكنها لم تقض على ، لأن الأولاد ، حتى العفاريث منهم ، مقيدون في السجلات وكان أن أكلت سمكا ، ولم تتخير حتى الطازج منه ، والآن يقول العشاق والزبائن : « لقد طبل لها القزم العفريت واودى بها إلى القبر » .

وتأتى بعد ذلك صفحات كثيرة ، عشرات ، مئات الصفحات يعالج فيها الكاتب اتصال أوسكار بالحياة السياسية في فترة ما قبل الحرب مباشرة ، ويصف خاصة اتصال دانستيج بالرايخ الألماني وما تبع ذلك من احتفالات ، ثم يعيش فترة الحرب إلى عام ١٩٤٥ حيث ينتقل إلى مدينة دوسلدورف على نهر الراين ، تلك المدينة المشهورة بمركزها الصناعى وبأكاديميتها الطبية وأكاديميتها الفنية . على أن المؤلف يبدأ خطأ جديدا في حياة أوسكار . قبل أن يبرح به دانستيج ، وهو التطور الجنسي ، فيدخله في علاقة مع مازيا زوجة أبيه ، وهي أشياء يفصلها المؤلف تفصيلا مسرفا ، جعله مشهورا في الأوساط الأدبية بمعالجه الأدب المكشوف على نحو يثير من النقد أكثر مما يستنزل من التقدير . وهذا القطاع من إنتاج المؤلف يحتاج إلى دراسة خاصة ليس هذا مجالها . وبهنا هنا من هذا أن أوسكار كان يعتقد اعتقادا جازما أن الصغير كورت الذى وضعته مازيا هذه ، ليس ابن ماتسيرات ولكن ابنه هو . كما أنه هو ابن عشيق أمه وليس ابن زوجها الشرعى (قارن مع تقدير الفارق « التبادلات المزدوجة »

لجوته) . ويحدث أن يموت ماتسيرات ويحمل إلى المقابر ليدفن في حضور الكثيرين ومن بينهم مازيا وابنها كورت وعمره أربعة أعوام ونصف وأوسكار وهو في الحادية والعشرين . وبينما أوسكار على حافة القبر قذف كورت « زلطة » فأصابته في مؤخرة رأسه فعاد جسمه إلى النمو (كانت الحرب قد انتهت !) وزاد طول قامته من أقل من متر إلى ما يقرب من متر ونصف . يقول : « فانتزعت طيلتى من جسمى وألقيتها هي وعصيتها إلى قبر ماتسيرات وقررت أن أنمو ، وفي الوقت نفسه عانيت من طنين متزايد في أذنى ، ثم أصابتني «زلطة» في حجم عين الجمل في مؤخرة رأسى ، ألغاما ابنى كورت البالغ من العمر أربعة أعوام ونصف تجاهى وبدأ نموى يخطر خطى ضئيلة ولكن ليو لاحظها » وربما كان كورت يريد أن يرى فى أبا كاملا ناميا ، أو بديلا لماتسيرات ، لأنه لم يعتبرنى أبا له قط ولم يحترمنى الاحترام الواجب نحو الأب وتسير حياة أوسكار بعد ذلك بين الاحتكاك بالفن والعمل كموديل تارة وكفنان تارة أخرى ، وبين الاحتكاك بالنساء وخاصة المرضيات ، ويحدث أن يكتشف البوليس جثة الممرضة دوروتيا التى كان أوسكار على علاقة بها ، ويتقرر وضعه في مصحة للأمراض العقلية إلى أن يتقرر شيء في أمره . ومن تلك المصحة تخرج قصة حياته .

اتجاهه الفنى والفكرى

في هذا العمل الأول لجوتتر جراس نثبت اتجاهاته الفنية والفكرية ، تلك الاتجاهات التى يؤدى بنا تتبع أعماله التالية إلى تقرير أنها ظلت متمسكة به أو ظل هو متمسك بها . وأنها ما يلي :

١ - أنه يسلك في الكتابة مسلكا بين الواقعية والطبيعية والسرالية واللامعقول . فتارة نراه يصف ويدقق في الوصف ، ويتتبع الأصول والجنود الوردانية أو العلل الأولى ، وتارة أخرى نراه يطلق خياله العنان حتى لا يكون هناك سبيل إلى قياس خيالاته بمقياس المنطق .

٢ - أنه يضع نفسه في قلب أعماله ، تارة في الضمير الأول (أنا) وتارة في الضمير الثالث (هو) ، فيحكى خبراته بعد أن « يؤسلبها » على طريقته ، فشمسية أوسكار لاشك أنها هي شخصيته هو وحياة أوسكار لاشك أنها حياته هو ، ولكنه في عمله الفنى أحدث فيها من التحوير الشيء الكثير .

٣ - أن أمرين من حياته يشغلان باله في الكتابة دائما ، أولهما مهبط رأسه دانستيج وبروسسيا الشرقية وثانيهما اشتغاله بالفنون التشكيلية والنحت خاصة .

٤ - أنه يهتم بالظروف السياسية اهتماما خاصا حتى أن زوايته . لتعتبر تاريخا سياسيا لعصره ، تاريخا فيه الاقتضاب من بعض نواحيه وفيه التوسع في الأخرى ، وخلاصته أنه ينكر التطور النازى كل الإنكار .

٥ - أنه يحب الأغراب ويسعى إليهم ما شاء إلى درجة إثارة الجدل الشديد ، وأنه من قبيل ذلك يمزج كتاباته بجرعة

قوية من الأدب المكشوف ومن المزج على التقاليد ومن معالجة مواد مقرنة على أنها طبيعية ، مثل تجميع أوسكار لكمية كبيرة من لمابه ليذيب بها خليطا كان يباع ليذاب بالماء فيحتوى الى ما يشبه الغازوزة ، لتشربه مازيا .

٦ - أنه في أجزاء كثيرة من الرواية يرتفع الى قمم عالية جدا من قمم البراعة في الأسلوب . ويتميز أسلوبه بالعنف والجرأة ، وبالتهكم الشديد ، وبالتضخيم المضحك (الجروتيسك) ، وباتقان المعارضة ، فتراها أحيانا يعارض « الأخوين جريم » وأسلوبهما في الحكايات ، وتارة أخرى يعارض أسلوب نجوته في « التبادلات الزدوجة » وفي « من حياتي شعر وحقيقة » .

الشعب يجرى تجربة الثورة

وقد أتبع جراس عمله الاول الضخم « الطبلة الصفيح » بأعمال أخرى لاقت ذيوغا كبيرا وأثارت موجات من الاستحسان والسخط معا . قصة « فار وقط » في عام ١٩٦١ ثم قصة « سنوات الكلب » في عام ١٩٦٣ . وفي العام الحالى ١٩٦٦ نشر أول مسرحية له هي مسرحية « الشعب يجرى تجربة الثورة » ، في نفس الوقت الذى خرجت فيه مسرحية أديب سويسرا الأكبر دورينجات « النيزك » . والحقيقة أننا لا يمكننا أن نقول أن هاتين المسرحيتين من الأعمال الفنية ولا أظن أننا نظلم أحدا أو شيئا إن قلنا أن العملين يتسمان بالأهمية من الناحية الفنية والفكرية دون أن يعلو مستواهما عن درجة « فوق المتوسط » الا بقليل . والعلوم لتتبع التأليف المسرحي في أوروبا أنه في حالة ركود واضحة في السنين الأخيرة ، وأنه يحاول أن يخرج منها ، فيضطرب في موضوعات سياسية معاصرة ، تدور بالنسبة لألمانيا في الغالب حول حكم النازي . ومسرحية « الشعب يجرى تجربة الثورة » تتميز بما تتميز به أعمال جوتتر جراس كلها : فهي مسرحية «مشكلة» أثارت عاصفة من الاستنكار علما ظهرت وما زالت تتعرض للنقد في الدراسات الهادئة التى تلتها حولها ، وهي مسرحية تعالج مادة معاصرة ، وأنها من الناحية الاستيقية قطعة ممتازة ، تستحق أن يقف عندها الإنسان برهة ويتأملها .

المادة المعاصرة التى تعالجها المسرحية هي ثورة اندلعت في ألمانيا الشرقية فى ١٧ يولية ١٩٥٣ بعد وفاة ستالين بمدة قليلة ، تركزت في برلين الشرقية خاصة ، واختلفت الآراء في تأويلها وتقدير مداها . والرأى في الغرب أنها كانت ثورة عارمة قام بها العمال بعد معاناة الجوع وشظف العيش والظلم ، خاصة عندما تقرر ما يسمى برفع معايير العمل ، أى زيادة حجم ما يطلب من كل عامل تأديته من عمل ، دون مقابل بل على العكس لقاء تخفيض في الأجر . ففي ٢٨ مايو ١٩٥٣ قرر مجلس الوزراء في ألمانيا الشرقية زيادة معايير العمل بنسبة حوالى ١٠٪ ويحذف نسبة من الأجور بين ٣٠ و ٤٠٪ ، وأدى ذلك الى اضطرابات صنيعة متفرقة في بعض المصانع بدأت يوم ٩ يولية ١٩٥٣ . وفي ١١ يولية أصدر

بيان حكومى يتحدث عن تنظيم جديد للحياة الاقتصادية ولكنه لم يتعرض لما نشر من قبل من تقرير لزيادة العمل وتقليل الأجر ، لا بالتفى ولا بالتأكيد ، وأخيرا نشرت الصحافة تأكيدا لهذا الاتجاه فى يوم ١٦ من الشهر نفسه ، فاندلعت المظاهرات . فى الساعة السابعة صباحا خرج عمال أحد المصانع مصنع مواد بناء ، فى شارع ستالين فى مظاهرة انضم اليها عمال آخرون من مصانع أخرى . وسارت حتى وصلت الى « دار الوزارات » فى شارع لا يبتشج ببرلين الشرقية . وهنا تحولت المظاهرات من السخط على اجراء التخفيض الى ثورة عامة على النظام القائم تطالب بانتخابات حرة وتحسين الأحوال المعيشية واتسعت الدائرة حتى وصلت الى أطراف المدينة ، ووقفت الشرطة فى حالة تأهب ، وصدرت بيانات مهدئة من الحكومة ولكنها لم تهدئ أحدا . كان الثائرون قد تاججوا حماسا ولم يعد من الممكن إرضائهم بوعدهم بعدم زيادة معايير العمل أو عدم التعرض للأجور . وتدخلت قوات الاحتلال بناء على طلب الحكومة القائمة . وفى الساعة الحادية عشرة من صباح يوم ١٧ يولية وصل المتظاهرون الى بوابة براندنبورج وأنزلوا من فوقها العلم الروسى ، وبعدها بقليل بدأ إطلاق الرصاص . وأعلنت الأحكام العرفية ، وفرض الحصار على المناطق الهامة ، مثل دار الوزارات ، ولكن المتظاهرين ظلوا مستعمرين فى حركتهم ، يحرقون المراكز التى يعتبرونها معادية أو ينظرون اليها على أنها ضالعة فى ظلمهم . وفى الساعة السادسة مساء أعلنت الحكومة الرجوع فى قرار المعايير والأجور . ولكن بدون جدوى . وأطلق خبر الثورة الى البلاد الأخرى فى المنطقة الشرقية فاندلعت فيها المظاهرات . وفى الساعة التاسعة مساء كانت الأحكام العرفية قد آتت ثمرتها فساد الهدوء ، بعد أن لقي العشرات مصرعهم وأصيب المئات بجروح وحكم على عدد من الثائرين بالإعدام وتم تنفيذ الإعدام على الفور . هذه هي قصة هذه الثورة كما قلت من وجهة نظر الغرب . أما الشرق فيرى فيها حركة تمرد قام بها بعض الرعاع والمشاغبين الذين حرضهم أذئاب الغرب والماجورون لاجداث البلبلة والوقوف فى وجه التطور وتحطيم جهود الشعب الحقيقى . ومهما يكن من أمره ، فإن التفسير السياسى أو التقييم السياسى لهذه الثورة ليس هو ما يعنيننا هنا بالدرجة الأولى ، إنما يعنيننا هذا الحد كمادة أدبية فى يد الكاتب الألمانى الغربى جراس .

وتتفرع من هذه المادة السياسية أو التاريخية المعاصرة ، مادة جانبية هو دور برتولت بريشت فى الثورة . وبريشت هذا كاتب مسرحى ومخرج مسرحى وشاعر يعرفه القارىء العربى منذ سنوات لكثرة ما كتب عنه وما ترجم له (السيد بونيللا ، الاستثناء والقاعدة ، محاكمة لوكوكوس ، حياة جاليليو ... الخ) ، وهو كاتب شيوعى تعرض للاضطهاد أيام حكم النازى لشيوعيته ، فلما انتهت الحرب عاد الى ألمانيا من منفاه الاختيارى أو الاضطرادى وأقام فى ألمانيا الشرقية ، على اتصال بالحزب الشيوعى ، وإن كان قد وجه نشاطه كله تقريبا لمسرحه . وقارىء بريشت يعرف عنه حبه للحرية وللإنسانية وللمعدل ، وهى أمور تعلق على

الشيوعية ، وتعلو على المذاهب . ويقال أنه اشترك في ثورة ١٧ يولية عام ١٩٥٣ بقلبه وبقلمه ، وان لم يسفر عن تأييده الثورة علنا . (حصل بريشت على جائزة ستالين في عام ١٩٥٢ ثم في عام ١٩٥٤) . والمعلوم أنه كان في ذلك الوقت في مسرحه يجرى تجربة (بروفة) على مسرحية مولير « دون جوان » ، فقطع العمل وتناول التليفون وراح يتصل بالمستولين ويتحدث معهم في شأن المظاهرات والثورة ، ثم تناول القلم وكتب خطابات الى رئيس الدولة وسكرتير الحزب الشيوعي الألماني الحاكم والمندوب السامي الروسي .

تناول جونتر جراس هذه المادز صلا وفرعا وصاغ مسرحية منها تقوم على شخصية بريشت أساسا ، الذي يسميه « الرئيس » ، رئيس الفرقة المسرحية طبعا ، ولا بأس من أن يكون في طيات الكلمة لمسات أخرى مثل الشاعر الناطق باسم الجماهير ، المعبر عن آلام وآمال الناس والمستعد في الوقت نفسه لقيادتهم اذا ما اتبعوا مفاهيم أدبه الهادف وترجموها الى نشاط ثوري . ولكن بريشت في مسرحية جراس « الشعب يجرى تجربة الثورة » فنان أكثر منه مواطنا ، استطاع أكثر منه سياسيا . ذلك الى حد يثير السخط . قلنا أن بريشت كان في الحقيقة يوم ١٧ يولية ١٩٥٢ يجرى تجربة (بروفة) مسرحية مولير « دون جوان » ولكن جراس يجعله في مسرحيته يجرى تجربة على مسرحية شيكسبير كوريلان . وكان جراس قد فكر في الربط بين شيكسبير وبريشت منذ عامين عندما ألقى محاضرة أمام أكاديمية الفنون في برلين بعنوان « التاريخ السابق واللاحق لكوريولانوس من ليفيوس وبلوتارك الى شيكسبير ثم الى بريشت والى » . ذكر فيها : وهو شيء مجانب للصواب - أن بريشت لم يتوقف يوم الثورة عن العمل في المسرح ، حيث كان يجرب مسرحية بقلم ارفين شرينماتر ، وأنه نظر الى قيامة الجماهير نظرة لا مبالاة أو إنتظار لما يمكن أن تسفر عنه من نتائج . ثم انتهى جراس في « الشعب يجرى تجربة الثورة » الى صرف النظر عن « دون جوان » وعن « ارفين شرينماتر ومسرحيته » . والأخبر بشيكسبير وتراجيديا كوريولان أو كوريولانوس . لماذا ؟ هذه التراجيديا الشكسبيرية هي في العرف العام تراجيديا الرجل القوي العظيم ماركيوس الذي اصطدم بالامة ، بالشعب ، ففقد الشعب ثقته فيه واعتبره خائنا ، فتمادى وظل على كبريائه . ولكننا يمكننا أن ننظر الى هذه التراجيديا من زاوية أخرى زاوية الشعب الثائر ، المطالب بحقوقه ، الواقف في وجه الطغيان ، والخيانة ، وما من شك في أن هذه الزاوية من المسرحية الشيكسبيرية هي التي قصد اليها جونتر جراس . تلور مسرحية كوريولانوس حول كاجوس ماركيوس الذي يعرف في روما بأعماله العظيمة من ناحية وباحتقاره عامة الشعب من ناحية ثانية . وتهدد المدينة مجاعة تدفع الشعب الى الثورة ، وتتطور الامور الى أن يحصل الشعب على حق اختيار نواب يمثلونه ، ويغتاز ماركيوس لهذا غيظا شديدا . وتعرض روما في هذه الاثناء لهجوم من الخارج فيظهر ماركيوس شجاعة فائقة ، ولكن الشعب يتخلى عنه ويتركه حبيسا ، فما يلبث أن يخلص

نفسه ، ولا يهتدا حتى يحقق النصر لروما . وينال لقب كوريولانوس نسبة الى المعركة التي انتصر فيها ، ويصل الى مرتبة قنصل (حاكم) روما ، ولكنه يحتاج الى أصوات الشعب ليقوم على منبرهم . فكيف يحصل على أصواتهم ، قد علمنا احتقاره للامة : أنه يحتقرهم حتى وهو يلتمس أصواتهم .

وهكذا تتحول أصوات الشعب ضده ، ويصل الامر الى حدوث صدام بين كوريولانوس ونواب الشعب ، فلا يخفى عنهم رأيهم في الشعب ولا يخفى نقده لطبقة النبلاء التي كانت في تقديره من الحماقة بحيث رضيت بتمثيل الشعب . وهكذا يثور الشعب ويثور نوابه ويطالبون بعزل الحاكم المتعجرف على الفور ويحاولون القضاء عليه . وما يصل الى بيته الا بشق الأنفس ، ويحاول خلاصه وخاصة أمه فولومنيا رده الى الصواب وحثه على الاعتدال . ولكن بدون جدوى . ويصم الشعب كوريولانوس بالخيانة ويحكم عليه بالنفي خارج روما ويرافقه الى باب المدينة وزجه وأهله وأصدقائه . يلوذ كوريولانوس بالأعداء فيرحبون به تارة ويشكون فيه تارة أخرى وفكره يتركز على شيء واحد هو الانتقام من شعب روما ، من بنى جلدته . ولا يلين لمحاولات المقربين التوفيق بينه وبين روما ، الا بعد أن تأتي أمه (فولومنيا) وزوجه (فيرجيليا) والصديقة فاليريا والابن فيركيون أمامه متوسلين اليه أن يتوسط في السلام بين روما وأعدائها وألا يحبل اسمه جريمة وعار خيانة بني جلدته والقضاء عليهم . ويلين كوريولانوس أمام كلام أمه والحاحها ويقبل عرضها وهو يعلم أنه باتباعه كلامها يخيب أهل روما ويهلك نفسه . ويتحرك العدو عائدا أدراجه ، ويعود كوريولانوس وأمه الى روما . أما الأم فيلقاها أهل روما لقاء الأبطال ، وأما كوريولانوس فتوجه له تهمة الخيانة العظمى على الفور ويمد .

اتجاهه الدرامي

اختيار جونتر جراس لهذه المسرحية ليخرجها بريشت أو يجرى بروفتها يوم ثورة ١٧ يولية اختيار موفق من الناحية الفنية ، فهي تلور حول شعب مطالب بحقوقه ثائر على من يحتقره أو يريد أن يفرض عليه نمطا معينا من الحياة غير الكريمة ، ملاحق لمن يضع يده في يد العدو بقصد التآمر على أهله وذويه .

فالمشكلة التي يعرضها جونتر جراس في مسرحيته « الشعب يجرى تجربة الثورة » هي موقف الفنان بين الفن والحياة ، يقلب عليه الفن ، فيترك الحياة وما تضطرب به من آلام وآمال ، وينطوي على فنه ، هذا الفن الذي شاع عنه أنه من أجل الناس ، أنه يتحدث عن المبادئ وعن حق الناس في الحرية والثورة ، فإذا ما أتى الناس اليه بثورة ، تبين حقيقته : أنه حقيقة تحدث عن المبادئ وعن الثورة ، ولكن حديثه كان حديث الفنان ، والثورة التي تعرض له

الآن ، هي في نظر القارئ بها ثورة ، ولكنها في نظره مادة فنية ، تصلح لأن يصوغها في قصيدة أو قصة أو مسرحية ، أو ليسجلها على شريط ريكورد ليستعملها في اخراج مسرحية ثورية ، اخراجا مؤثرا ، لاشك أنه سيوحى الى مشاهديها بأن المخرج يريد بها أن يحفزهم على الثورة .

وهذا هو ما قسم النقاد الى حزبين ، حزب مؤيد وحزب معارض . حزب الفن للفن ، وحزب الفن للحياة ، حزب الفنان الذي لا يعرف لنفسه في غير الفن ميدانا وحزب الفنان الذي يقوم في الحياة الواقعية التي يحياها الناس بدور قيادي . هذان حزبان متعارضان . وتعارضهما يتحول على خشبة المسرح الى تراجيديا : فشخصية بريشت تمثل حزب

الفنان العاكف على الفن العاجز عن الانفعال بالواقع كأنه واقع ، تصطدم بالشعب الذي يتصور بريشت على أنه هو الفنان الذي أوتي الحكمة وفصل الخطاب والقدرة على الانفعال بالجمهير انفعالا واقعيا يصل الى حد قيادتها . وتصطبغ هذه التراجيديا بصبغة شيقة عندما نعلم أن جونثر جراس نفسه يقوم في الحياة السياسية المعاصرة بألمانيا بدور ملحوظ فهو من أعضاء الحزب الاشتراكي وهو لا يفتأ يساند الحزب بقوله وعمله . وقد اشترك في الانتخابات الماضية مساندا لحزبه وكانت له صولات وجولات في الدوائر الانتخابية . ثم هو يلقي من حين لآخر محاضرات سياسية ، ويقرا على جماهير المهتمين صفحات من أعماله يتبعها بتعليق سياسي .

يونسكو في كل مكان

في وقت واحد « يناير ١٩٦٧ » ولين مكان واحد « باريس » تقدم ليونسكو مسرحيات ثلاث . . الملك يموت على مسرح الايتليه من اخراج وتمثيل جاك موكليز ، و « معارك ومنازعات » على مسرح لا برويير من اخراج جيسورج فيتالي وتمثيل نيقولا جيدين وميشيل جالابرو ، و « الجوع والعطش » على مسرح الكوميندي فرانسيز من اخراج جون ماري سيرو وتمثيل روبير هيرش وكلود ويفتر .

المسرحية الاولى تؤكد اننا نعرف ان الموت نهايتنا ولكننا نكرهه . وإذا كانت المسرحية تقدم احتضار بيرنجية الاول للكي تقول لنا ، ان هذا الملك هو نحن جميعا وهو الانسانية بأسرها . . لقد اخترعنا الطائرة والصاروخ وسيطروا على الارض والسماء ومع هذا نموت ولا نملك الا أن نموت دون ان نأخذ معنا أدنى شيء .



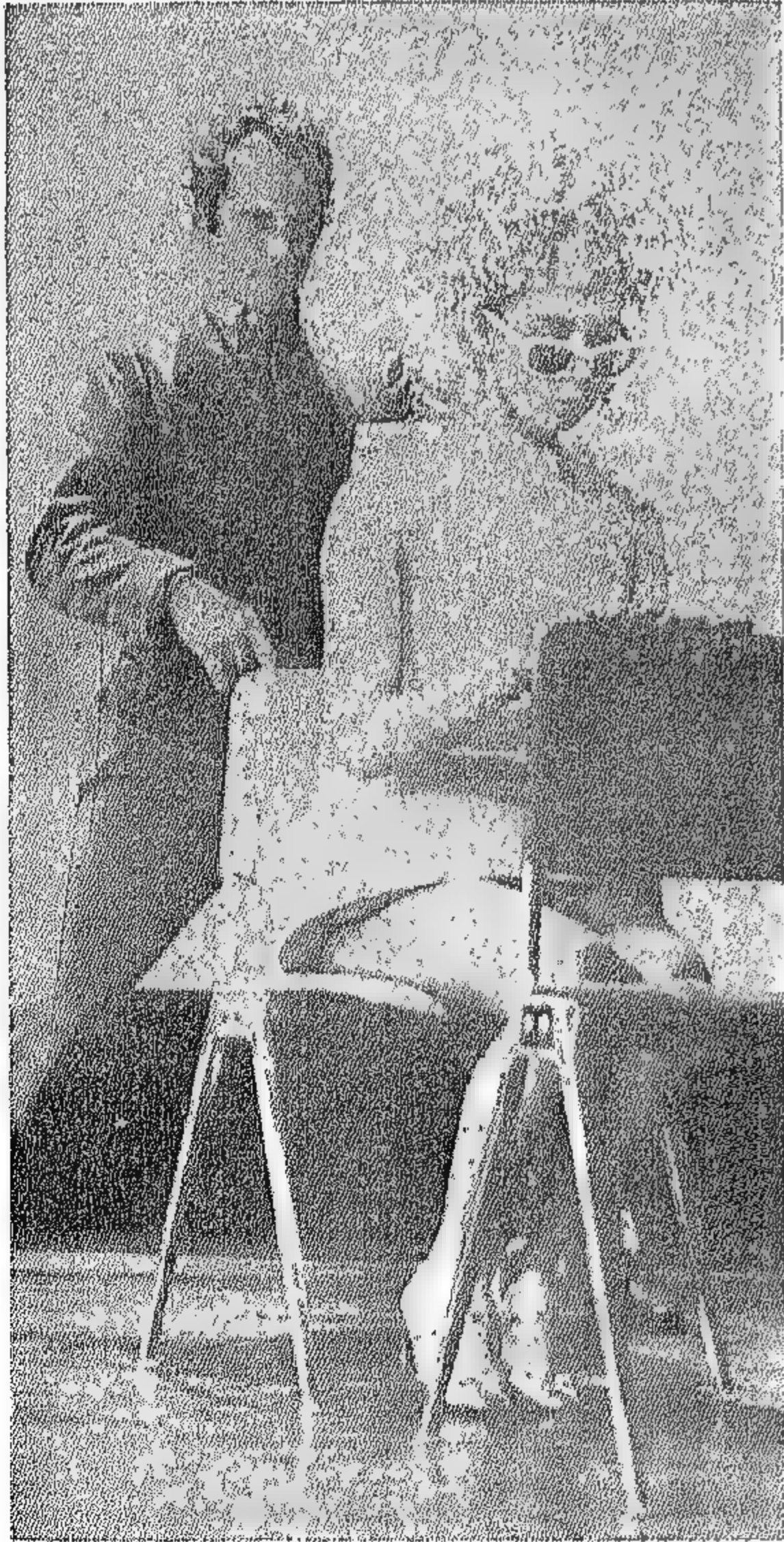
الملك يموت

بريشت غضبنا من جراس أشد الغضب ، خاصة وأن بريشت من معاصرينا الذين أتتحت لنا رؤيتهم وأتيح لنفر منّا الحديث اليهم ، انه جزء من حياتنا المعاصرة التي لم نعتد على رؤيتها تتحول الى رموز . أما اذا ارتفعنا عن الأحاسيس الشخصية وقومنا جهد جراس في صياغة الشخصية المسرحية لبريشت الآخر ، لوجدنا انه لقي نجاحا فنيا لا يستهان به . وهو نجاح تزيد قيمته اذا قسناه اتباعا لمقاييس جراس الذي يريد الاغراب واثارة الجمهور ووضعه امام أشياء لا يرضاها بل يثور عليها ويستهجنها ويعتبر نفسه قد فعل شيئا اذا رأى في وجه الجمهور هذه الانعكاسات .

مصطفى ماهر

ويكتب تعليقات على الكتب السياسية ، كان آخرها ، تعليقه على كتاب رئيس الحزب الاشتراكي الألماني « فيللي برانت » من هجرته فرارا من النازي ، ذلك التعليق الذي نشر في الشهر الماضي . وقد قرأت في الجرائد أخيرا أنه أقام ندوة في ميونيخ هاجم فيها الحزب الألماني القومي الجديد ، الذي يشاع عنه أنه يبعث النازية . وغير ذلك كثير .

وقد غضب جمهور بريشت من جونتر جراس واعتبروا الصورة التي صور عليها الأديب العظيم ، صورة كاذبة تنتقص من قدره ، بل وتوحى بأنه كان اما عاجزا أو خائنا ، وهما حكمان أحلاهما مر . ونحن اذا حكمنا أحاسيسنا تجاه



والمسرحية الثانية عبارة عن مجموعة استكتشات كتلك التي تقدم في الكباريات ولكنها هديان يترجم « الوضع الانساني » الذي انتهيينا اليه او انتهت اليه البشرية نتيجة للحضار والتعقيدات التي جلبتها هذه الحضارة وأهمها الحروب الباردة والساخنة انها صرخة في وجه الجنون ولكن بطريقة جنونية .

أما المسرحية الثالثة فهي رحلة الانسان التي لا تنتهي وجوعه الذي لا يشبع وعطشه الذي لا يرتوي . . . رحلة المجهول وجوع المعسرة وعطشها . . . فالانسان يصل مكدودا ومع هذا لا يهدأ ولا ينشد الهدوء ، ويأكل ولكنه يطلب المزيد ويشرب ويفرق في الشرب ثم يطالب في النهاية بدفع الثمن ، ويكون الثمن في العادة هو الموت . . . الموت الذي يدفعه ثمننا غاليا نتيجة لهذه الوجبة الزهيدة . . . وجبة الحياة !

الجوع والعطش

♦ كان بريتون يفتح قلبه وعقله ليتحدث عن حياته وفنّه ، وكان يعرف قدر نفسه في الوقت الذي يعرف فيه قدر فنّه ، ولأنه كان إنساناً وفناناً ، كان يحب الحياة دون أن يخاف من الموت ، وكان يعلم جيداً أن الحياة وحدها هي التي تعرف الموت أما الموت فأنه لا يموت !

* * *

♦ تمثلت الحقيقة عند اندريه بريتون لا في التعبير عن الواقع ولا في تغييره ولكن في تصويره ، لا بالطريقة الكلاسيكية العتيقة التي تصور الواقع بما يشبهه ويحاكيه ولكن بالطريقة الإبداعية الجديدة التي تصوّره بما يعادله ويوازيه •• انها الطريقة السريالية •

أندريه بريتون أو ثورة السريالي

جلال العشّري



١ • بريتون
١٩٣٩



الصديقان .. اندريه بريتون وبول ايلوار ١٣٩١

« الضوء له زمنه وله سرعته التي يقاس بها ،
أما الليل فلا زمن له ولا سرعة ، انه خارج بعدى
الزمان والمكان » .

هذه الكلمة التي قالها الشاعر نوفاليس لاتكاد
تصور أحدا أو تصدق على أحد ، قدر ما تصور
وتصدق على شاعرنا الفيلسوف اندريه بريتون .
فما أكثر ما قيل عن بريتون بعد موته ، كلمات
كثيرة قالها كثيرون ، منهم من عرفه ومن لم يعرفه ،
من اتصل به وحظي بمشاهدته ومن لم يتصل به
واكتفى بمطالعتة ولكن أحدا لم يصفه أروع ولم
يصوره أصدق من وصف الشاعر نوفاليس
وتصويره ، تلك الكلمة التي جاءت لا من الواقع
بل مما هو فوق الواقع ، من مملكة الفسق أو
مملكة الليل والظلام . انها املاء الفكر في غياب
كل رقابة يفرضها العقل أو المنطق .

ولقد قيل الكثير عن بريتون .. عن كلمته
وبلاغته ، عن عدالته ونزاحته ، عن فكره وشعره ،
ولكن شيئا لم يقال عن وضوحه وسحره
وشفافيته ، وهي الأبعاد الرئيسية في حياة هذا
الشاعر الفيلسوف سواء في مضامين أعماله أو
في أساليب تعبيره ، انها مفاتيح شخصيته وهي
النوافذ التي يطل منها على الميدان الفسيح ..
ميدان الحياة الانسانية . فوضوح بريتون هو
الذي جعل حياته بريئة من أية أسرار دفينه هو
الذي دفن في ظلام القبر ، وشفافية بريتون هي
التي جعلت شعره صافيا من أي غموض هو الذي
انتقل الى غموض الحياة الاخرى ، وسحر بريتون
هو الذي جعل فكره خاليا من أي الغاز هو الذي
أضناه لغز الموت .. موته هو وموت أصدقائه
وموت الآخرين .



الشعراء السرياليون
١٩٣١

الفنان من الخارج

وقبل أن نتعرف على بريتون من الداخل، قبل أن نقوم برحلتنا إلى طيات قلبه وأغوار ضميره لنعرف أي مشاعر وأحاسيس كان ينبض بها هذا القلب وأي آراء وأفكار كان يختلج بها هذا الضمير، يحلو لنا لكي تكتمل الدائرة أن نراه

كان بريتون يفتح قلبه وعقله ليتحدث عن حياته وفنه، وكان يعرف قدر نفسه في الوقت الذي يعرف فيه قدر فنه، ولأنه كان انساناً وفناناً كان يحب الحياة دون أن يخاف من الموت، وكان يعلم جيداً أن الحياة وحدها هي التي تعرف الموت أما الموت فإنه لا يموت .

من الخارج لتعرف أى صورة تلك التى ارتسبت فى أعين أصدقائه وزملائه ونقاده وبعض معاصريه .

أما فيليب سوبو صديقه فى الثورة فيقول عنه « كنا ثلاثة وكانوا يقولون عنا ساخرين «الفرسان الثلاثة» بريتون وأراجون وأنا . أما القائد فينا أو القائد بيننا فقد كان هو دائما أندريه بريتون، كان يحب القيادة ويحب أن يكون قائدا وكان فى رغبته هذه مثالا للصدق والكفاءة . والتقينا بتريستان تزارا منشىء الدادية وانضممنا الى حركته ، ولكن بريتون كان قلقا وظل على هذا القلق . . لم يكن انضمامه مؤكدا ولا مستقرا ولم يكن عن قناعة ولا اقتناع . . كان يفكر فى السيريالية .

« وقامت الحركة السيريالية بعد صدور الكتاب الذى ألفه الصديقان : بريتون وسوبو ، وهو كتاب « المجالات المغناطيسية » الذى ألفاه فى رثاء الفنان الكبير أبوللينير، وقد انضم الى هذه الحركة من رجال التاريخ روبر دينو ، وروجيه فيتراك، ورونيه كروفيل ، وانتونان أرتو . ومن رجال الفن ، ماكس ارنست ، وتانجى ، وأندريه ماسون ، وسلفادور دالى ، ومن رجال السينما مارسيل بانيول . »

هذا هو كلام صديقه فى الثورة فيليب سوبو أما جورج سادول زميله فى رحلة التحرير والتطوير ، تحرير الفن من القيود الكلاسيكية القديمة وتطويره نحو رؤى أعمق وأفاق أبعد مدى فيقول : « التقيت ببريتون لآخر مرة مع صديقنا المشترك جورج شجاده وكان ذلك فى بيروت فى العام الماضى ، وقد اتفقت معه على موعد نلتقى فيه هذا العام ولكن الموت سبقنى اليه ، وبذلك آكون قد التقيت ببريتون ثلاث أو أربع مرات على الأكثر منذ عام ١٩٣٩ وحتى هذا اللقاء الاخير الذى تم فى بيروت . وفى خلال هذه الفترة كنت قد ابتعدت عن الحركة السيريالية واتجهت الى النقد السينمائى مكتفيا بمراسلة بريتون من حين الى آخر ، ومن حين الى آخر كنت أتلقي منه ردا . وقبل انفصالى عن بريتون بسبع سنوات كان

أراجون قد انفصل عنه فى مارس عام ١٩٣٢ ذلك التاريخ الهام فى حياة كل من بريتون وأراجون ، والذى تعين فيه على كليهما أن يمضيا فى الطريق كل على حدة . أما بريتون فقد ظل دائما أو بالنسبة لى على الاقل الاب الروحى ، وأغلب الظن أنه كان كذلك بالنسبة لكثير من الكتاب والفنانين سواء من هم فى مثل سنه أو من كانوا أكبر منه سنا .

« ان جيلا بأكمله ينتهى بوفاة بريتون ، فقد كان بحق أستاذا للجيل الذى نسميه اليوم «الجيل المجنون» وهو الجيل الذى عانى ويلات الحرب ، واعترك الحياة الادبية والفنية ليخرج منها بمعان أشد عمقا ورؤى أبعد مدى . »

وبعد كلام الصديق والزميل تأتى كلمة أحد تلاميذه ومعاصريه ممن آمنوا بالسيريالية نظرية وتطبيقا ومضوا فيها الى آخر نتائجها المنطقية فكان لهم حصدهم الفنى الوفير ، ذلك هو الفنان ماكس ارنست صاحب اللوحات السيريالية المشهورة ، يقول الفنان : « ان أول ما يمتدح به فقيدنا الكبير هو أنه لم يعرف الشيخوخة قط ، وإنما ظل شابا طوال حياته ، شابا بحيويته وشابا بنشاطه الذهني والفكري ، وشابا بإيمانه بثورته وضرورة العمل على استمرار هذه الثورة . أعنى الثورة السيريالية .

« والغريب اننا اذا عدنا بالتاريخ الى الوراء . . الى عام ١٩٣٧ لوجدنا أن كل المهتمين بفنون العمارة والدارسين لهذه الفنون لا يقصدون غير ذلك الفنان المعماري لوكور بزييه، ولم يكن الفنان المعماري ولا كل هؤلاء الذين كانوا يقصدونه يعرفون شيئا عن السيريالية ولا عن اسم صاحبها أندريه بريتون ، فلما عرفوه وتعرفوا عليه عرفوا بالتالى شيئا هاما للغاية اسمه «ماتحت الواقع» أو «ما وراء الواقع» أو كما استقرت التسمية فيما بعد « ما فوق الواقع » .

« أجل ، لقد كان بريتون يمارس لعبة الحقيقة وكان يحبها الى درجة العشق بل الى درجة العبادة، وعندما سأله بول ايلواز ذات مرة : هل لك

أصدقاء ؟ ، فرد عليه بريتون : « كلا يا صديقي العزيز ! »

هذه الكلمات الثلاث للصديق والزميل وأحد تلاميذه المعاصرين انما تصور لنا الفنان من الخارج ، تصوره صاحب ثورة وأستاذ جيل ومفكرا أفنى عمره في البحث عن الحقيقة ، الحقيقة التي تمثلت عند بريتون لا في التعبير عن الواقع ولا في تغييره ولكن في تصويره ، لا بالطريقة الكلاسيكية العتيقة التي تصور الواقع بما يشبهه ويحاكيه ولكن بالطريقة الابداعية الجديدة التي تصوره بما يعادله ويوازيه ، انها الطريقة السيريالية التي ارتبطت باسم أندريه بريتون وأصبحت مرادفة له .

فاذا كانت السيريالية كما قال ماكس ارنست تشير الى « ما تحت الواقع » أو « ما وراء الواقع » أو كما استقرت التسمية فيما بعد « ما فوق الواقع » فليس معنى ذلك أن مفكرنا الفنان كان انسانا رومانسيا غارقا في أوهامه ممتطيا صهوة أحلامه منعزلا عن أرض الحقيقة والواقع ، أرض الصراع والفعل ، أرض الجدل والتجريب ، بل على العكس من هذا كله ، كان أندريه بريتون ابن الواقع وحفيد الحقيقة وريث الحياة ، وكان نتيجة لهذا كله شعلة ثورية أصيلة أضاءت للشعر والفن مسالك جديدة لم يرتدها أحد من قبل ودروبا جديدة كان هو أول من ارتادها ومضى فيها ورصف على جانبيها الطريق .

ومن هنا لا من هناك كان بريتون يحق نموذجاً يحتذى للمناضل الثوري والمفكر الملتزم ، لالالتزام بمعناه الضيق المحدود الذي يرتبط بقضية من قضايا البيئة أو يكتفى ببدء الرأي ، ولكنه الالتزام العريض الواسع الذي يخرج من دهايز الصمت ليبدى في أرجاء العصر ، ويغادر سراديب الظلام ليناصر وينتصر لقضايا الانسان ، فالمناصرة وحدها لا تكفى وانما لا بد بعدها من الانتصار ، لأنه اذا كانت المناصرة شلوا وغناء فان الانتصار سلوك وفعل . ومن هنا أيضا لا من هناك كان بريتون مثالا ذكيا وواعيا للاشتراكي الحقيقي الذي آمن بالاشتراكية على صعيدي النظرية

والتطبيق بعد أن خاض تجربة الشيوعية على مستويي الدعوة والحزب فأحس بفشلها وتزمتها ووقوفها حجر عثرة في سبيل حرية الرأي .

الفنان من الداخل

والآن بعد أن تعرفنا على الفنان من الخارج ورأيناه بأعين معاصريه ، يحق لنا أن نعود فنعرفه من الداخل ، وأن نقوم برحلتنا الى طيات قلبه وأغوار ضميره لنراه فكرا وشعورا ، أعنى من حيث هو حركة فكر ومجرى شعور ، فكم تهامس الناس حول ايمان بريتون وعقيدته الدينية ، وقالوا انه يؤمن بالله ويتردد على الكنيسة ، ولكن بريتون الصادق مع نفسه ومع الآخرين كان ينكر هذا الكلام ويتنكر له ويعلن في كل مجال أن الانسان الجديد أصبح جديدا في كل شيء . . في فكره وشعوره ، في وسائله وغاياته ، في أخلاقه وإيمانه ، وعلى ذلك فالمعتقد القديم لم يعد يقنعنا كما كان يقنع أسلافنا ، وانه لا بد للانسان الجديد من ايمان آخر من نوع جديد ، هذا الايمان الجديد هو الذي يتخذ من الانسان موضوعا ومن الانسانية هدفا وغاية ، فكمال الانسان في أن يحقق انسانيته كأجمل وأروع ما تكون الانسانية ، لان الانسانية من الانسان ، وكل ما لا يصدر عن الانسان وما لا يدخل في عالمه فهو غير موجود على الأقل بالنسبة الى الانسان !

وليس غريبا ولا مستغربا أن تجيء رؤية بريتون على هذه الصورة ، فالعصر كله . . كل العصر . . كان حافلا بمن على شاكلته من كتاب وأدباء وفنانين ، أناس يشكون في كل شيء ولكنهم لا يكتفون بالشك بل يحاولون البحث عن يقين . . أى يقين . . وهكذا اندلعت ظواهر الاغتراب واندلعت معها أيضا مجازلات الانتماء . الانتماء الى أى نظام أو تنظيم انساني . . الى مبدأ أو الى مذهب أو حتى الى شعار !

في هذا الجو ظهرت أشعار رامبو ، أشعار ترى الخطيئة في كل شيء ، وظهرت أشعار بودلير ، أشعار ترى الشر في كل شيء ، وظهرت أشعار ادجار آلان بو ، أشعار هي الاخرى ترى

الضباب يغلف كل شيء . وغير هؤلاء الشعراء
ظهر أدباء فقدوا اليقين وعبثا ينشدون الخلاص .
أندريه مالرو أعياه البحث عن قدر الانسان .
جان بول سارتر لازمه شعور مريض بالغثيان .
سيمون دي بوفوار رأت الناس جميعا أفواها
لا مجدبة ، أما كامى سيد العابثين فقد أطلق
صرخته من فوق صخرة سبزييف . اذا كانت
الغاية تبرر الوسيلة ، فما الذى يبرر الغاية
نفسها ؟

وهكذا دعت الحاجة وألحت الضرورة الى ظهور
مخلص مثل بريتون يرشد السفينة لا أقول الى
شاطئ الامان بل على الأقل الى طوق النجاة ،
وكانت السيريالية هي الطوق الذى ألقى به
بريتون لا الى أفراد غرقى ولكن الى جيل ضائع .
جيل حائر . جيل يريد أن ينتمى . ومن هنا
كانت « عالمية » الدعوة السيريالية ومن هنا أيضا
كان ارتباطها بالحركة « الشيوعية » ، فرغبة
السيراليين فى دعم السلام وجهودهم المتواصلة

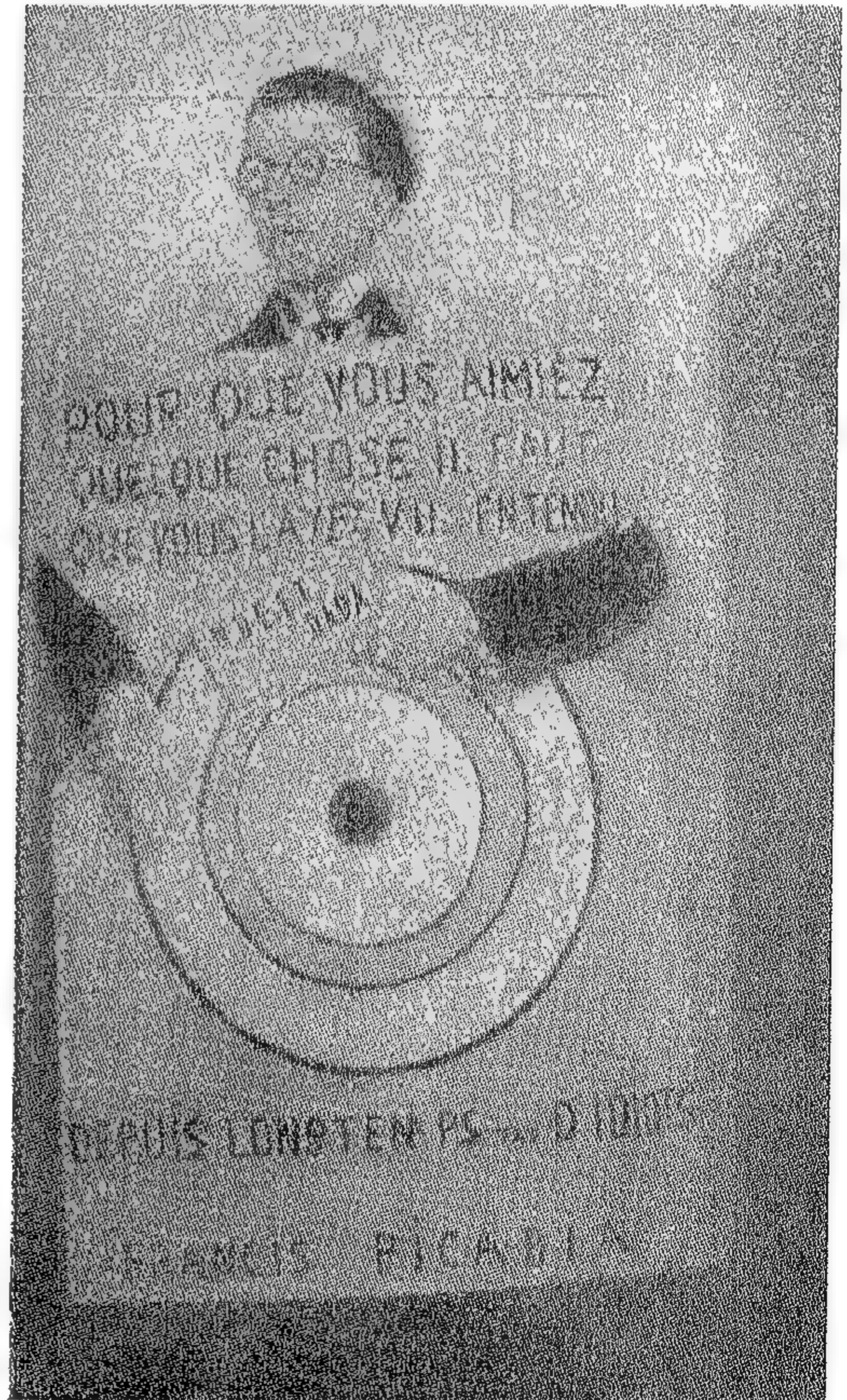
من أجل تدعيمه هي التى حدث بهم الى الايمان
بالمادية الجدلية منهجا ، والماركسية نظرية ،
والشيوعية تطبيقا ، وهى التى جعلتهم يتخذون
من هذه العناصر جميعا نقطة ارتكاز وقاعدة
انطلاق ارتكاز على الانسان وانطلاق الى العالمية ،
وهذا هو ما جعلهم يرفعون شعار لينين : « أعدنا
العدة لقيام الحرب الأهلية » وبالفعل أعدوا العدة
لقيام الحرب ولكنها لم تكن الحرب الأهلية وإنما
كانت الحرب الانسانية التى فجرت روح الثورة
فى ضمير كل انسان .

ولم يكن بريتون وحده هو الذى أنقذ « شرف
الشعراء » فيما بين عامى ١٩٣٠ و ١٩٤٥ ، ولكنهم
كانوا جماعة كبيرة من المثقفين ممن آمنوا بمبادئ
السيريالية . وصحيح أن هذه الجماعة اقتصرت
على فئات المثقفين من فلاسفة وشعراء ورسامين
دون أن تمتد لتشمل الجماهير العريضة فضلا عن
الطلبة من رجال العلم والقادة من رجال الدولة ،
لذلك أحس بريتون بضرورة العمل على تعميق
السيريالية وتدعيمها لكى تصبح أقوى تأثيرا
وأوسع انتشارا ، وذلك عن طريق المؤلفات الادبية
القائمة على منهج علمي ، المستندة الى أصول
نظرية وأسس عامة ، فالسيريالية فى مرحلتها
الجديدة لم تعد ما كانت عليه من قبل . مجرد
حركة أدبية من بين الحركات الادبية الاخرى .
ولكنها أصبحت الآن مذهبا مفتوحا له تأثيره
الفعال على المجتمع وعلى الفكر والفن فى هذا
العصر .

أما كيف حدث ذلك ، أعنى كيف انتقلت
السيريالية من مجرد حركة أدبية مباشرة الى
مذهب فكرى عام ؟ او بعبارة أخرى كيف انتقلت
من وضع التمرد الى حالة الثورة ؟ فهذا ما ستراه
الآن من خلال تتبعنا للبيانات السيريالية التى
أصدرها أندريه بريتون .

استكشاف العالم العجيب

الذى لا شك فيه أن كل من قرأ فى عام ١٩٢٤
وفى شهر ديسمبر على وجه التحديد كتابا بعنوان
« ثورة السيريالية » قد أصيب بصدمة بالغة
لم يفق منها الا على اكتشاف عالم جديد أو طريقة



المانيفستو السيريالى رقم ١

جديدة في رؤية العالم ، فقد غطت غلاف الكتاب ثلاث صور صغيرة الحجم لخمس عشرة شابا هم ثوار الشعر الجديد ، وتحت هذه الصور كتبت العبارة التالية : « لا بد من الوصول الى اعلان جديد لحقوق الانسان » .

وبعد هذه العبارة تجيء مقدمة قصيرة تطالب الشعر بأن يخاطب النفس لا العقل ، وأن يثير الانحساس بالجمال والخيال متخطيا حدود المنطق العادي والحياة اليومية ، وأنه يعمل على تحرير الكلمات والصور والمعاني من قيود المدرك الذهني والاطار التقليدي تاركا المجال مفتوحا أمام عالم الأحلام بكل ما فيه من علاقات لا منطقية وأشكال لا واقعية وانفعالات تلقائية وجو لانهاى غريب . فالعقل الباطن هنا أهم من العقل الواعي ، واللاشعور أبدي من الوعي ، وعالم الأحلام أصدق بكثير من أرض الواقع . . من هذا كله ومن كثير غيره يمكن أن تتجمع لدى الفنان السيريالى عناصر الأثارة والادهاش ، والقدرة على أحداث الصدمة المفاجئة والهزة في الشعور ، وأخيرا وهذا هو المهم تحطيم المعايير الجمالية الثابتة في ذهن المتلقى ، وتفتيت الجمود الاستطبقى الذى يسيطر عليه ، وإيقاظ مكانم اللذة الطفولية فيه « لاستكشاف ذلك العالم العجيب » .

والذى يعنينا الآن هو أنه من بين هؤلاء الثوار الخمسة عشر برز اسم الثائر الأكبر أندريه بريتون الذى اشترك مع ثائر آخر منهم هو فيليب سوبو في تأليف كتاب « المجالات المغناطيسية » الذى كان بحق هو انجيل الثورة . ففيه وضع بريتون عصارة فكره وخلصه تجاربه ، وفيه شرح فلسفته في ايداء احساس القارئ بالجمال وتعطيل اعجابه بالاشياء حتى يعتاد على رؤية جديدة للعالم أو طرائق جديدة في رؤية العالم ، وفيه أخيرا عبر عن حلمه الوردى الجميل في أن يوفق بين ارادة الثورة وروح الشعر لأنه اذا لم يكن الواقع شعرا فان مهمة السيريالى تتلخص في احالة الواقع الى شعر .

وقد كان هذا الكتاب هو فاتحة اللقاء الكبير الذى تم بين أندريه بريتون ولوى أراجون والذى أصبح بفضل جناح الثورة السيريالية وروحها

الخفاق ، الأول في باريس والآخر في موسكو ، وبعدها توالى صدور البيانات السيريالية . أما « المانيفستو رقم ١ » الصادر بتاريخ ١٩٢٤ ففيه تم تعريف السيريالية بأنها « آلية نفسية بحتة يمكن عن طريقها التعبير سواء بالفعل أو بالقول أو بالكتابة أو بأى طريقة أخرى عن الحركة الحقيقية للتفكير » ومن هذه العبارة خرج المنطوق المشهور بأنها : « املاء الفكر في غياب كل رقابة يفرضها العقل ، وهى خالية من كل الافكار الجمالية أو الاخلاقية المسبقة أو المبصرة » .

وعلى الرغم من وضوح هذا التعريف الا أنه ليس بالتعريف الجامع المانع على حد تعبير المنطقة ، أعنى التعريف الذى يجمع كل أطراف الظاهرة ويمنع ما عداها من الدخول في نطاقها ، فهو لا يحدد تماما مفهوم الحركة السيريالية بقدر ما يتسع ليشمل كثيرين ممن هم ليسوا من أتباع هذه الحركة من هؤلاء مثلا الرمانسيين الالمان فضلا عن بودلير وتوتريامون والفرد جارى والمركيز دى صار . لذلك كان لا بد من اصدار البيان السيريالى الثانى أو « المانيفستو رقم ٢ » فى عام ١٩٣٠ والذى اضاف فيه بريتون ما أسماه « الشيوعية الحقيقية » وما اعتبره « اصلاح الجوهر الانسانى بفضل الانسان ومن أجل الانسان » . غير أن هذا التعريف هو الآخر شامل وعام ولا يجعل من السيريالية حركة واضحة المعالم محددة السمات بقدر ما يجعلها دعوة مفتوحة وقادرة على استيعاب زعماء السياسة وعلماء الاجتماع ودعاة الاخلاق بل ورجال الدين ، لذلك كان لا بد من انقاذ المفهوم السيريالى والاتفاق النهائى على ماهيته وحسم التردد القائم بين تسميته « بالسيرياليزم » أو « السيرناتوراليزم » أى ما فوق الواقع وما فوق الطبيعة ، ومن هنا كان صدور البيان السيريالى الثالث « المانيفستو رقم ٣ » فى عام ١٩٤٢ ، والذى تبلورت فيه السيريالية ماهية وتسمية من حيث هى حركة متكاملة تقصد الى أحداث توازن نفسى لدى الانسان ، بين جوانب النفس الشعورية وجوانبها اللاشعورية ، بعد أن طغى الواقع الخارجى على الحرية الداخلية وانعكس ذلك على الافراد فى صورة الفورات العصابية التى اجتاحت جيل هذا الطور من أطوار الحضارة



بريتون وصديقه اراجون ١٩٢١

هي الاخرى رغبة لا مثيل لها » . فالحكمة عند بريتون شيء أكثر من مجرد المعرفة ، والحقيقة أهم بكثير من مجرد الرغبة ، وروح الشعر أو الموسيقى أسمى بكثير من الشعر نفسه أو ألحان الموسيقى وقد يكون بريتون على حق في كلمته هذه ، ذلك أنه استطاع أن يجعل من السيريالية لا مجرد نظرة ولا نظرية ولا حتى اتجاه ، بل جعل منها نداء مشروعا تماما كنداء الحرية ، وحاجة روحية تماما كحاجتنا الى الحرية .

والواقع أن أوجه النشاط المختلفة التي يمارسها الانسان لم تؤخذ أبدا مأخذ الجهد أو لم ينظر اليها على أنها في صحيحها حقيقة روحية ، وهكذا لم يستطع أى فنان أو شاعر أو أى عاشق أو فيلسوف من التعرف على ذاته أو من تقريب المسافة التي تبعده عن ذاته ، ومن هنا حدث الصدع النفسى أو الشرخ الروحى وما ترتب عليه من حالات الكآبة والتعاسة والسأم فضلا عن ظواهر الغربة والغربة والاغتراب ، وكان من الطبيعى أن تظهر فلسفات تمجد العمل ، لا العمل من حيث نتائجه المادية ولكن من حيث العنصر الروحى الذى ينطوى عليه ، فاذا نظرنا الى أى عمل من الاعمال نظرة سطحية وجدنا أنه ينسبنا أنفسنا ، وأن التأمل يقودنا الى معرفة حقيقتنا الداخلية ، ولكن اذا نظرنا الى الاشياء نظرة أكثر عمقا وجدنا أن العمل يتخذ من الجهد المبذول وسيلة لعقد الصلة بيننا وبين أشباهنا ، فى حين أن التأمل ليس الا نوعا من العزلة التى تنم عن

الغريبة . وهذا ما عبر عنه بريتون بقوله : « انها - أى السيريالية - تتجه الى ابراز الواقع الباطنى والواقع الخارجى باعتبارهما عنصرين يمضيان نحو نوع من الاتحاد . فهذا الاتحاد النهائى هو الهدف الاخير للسيريالية ، ذلك لاننا نؤمن بامتزاج هذين الواقعين فيما فوق الواقع انصح هذا التعبير » .

هذا « المافوق » الواقع الذى يعلو على كلا الواقعين . . الواقع الباطنى والواقع الخارجى هو الايمان بحقيقة علوية تصدر عنها الكائنات التعبيرية وتتخذ سبيل الوصول اليها . . الفكرة المتحررة التى تتخطى حدود المنطق العادى وتعامل بغير منطق الحياة اليومية ، الحلم الدال والقادر على امدادنا بحقيقة أصدق فى غياب كل رقابة عقلية أو اجتماعية ، التعبير التلقائى الخالى من كل فكرة جمالية أو أخلاقية مسبقة ، والذى يحاول أن يفتح الطريق أمام النفس لتقبل المدركات الجديدة والمؤثرات الجديدة ، بل وكل ما هو جديد يساعد على « استكشاف العالم العجيب » ويحدث لنا نوعا من الهزة فى الوعى أو الشعور .

ومن هذه المعانى جميعا خرج التعريف الرسمى للسيريالية والذى نجده فى دائرة المعارف الفلسفية ومؤداه : «تعتمد السيريالية على الاعتقاد بحقيقة علوية لبعض الكائنات التعبيرية التى لم يلتفت اليها حتى الآن ، وفى قدرة الحلم ، وفى الفكرة المتحررة . . وهى تميل الى التخلص تماما من العمليات الآلية النفسية ، وتأخذ مكانها لحل المشكلات الرئيسية فى الحياة » .

أمام المطلق السيرىالى

ولكن . . هل نجح السيرياليون حقا فى التنقل بين النقيضين والخروج بمسركب جديد يعيد التوازن النفسى ويحقق التكامل الاجتماعى ويفتح أمام الفكر والفن آفاقا أكثر عمقا وأبعد مدى ؟

يقول بريتون : «ان الرغبة فى المعرفة لا حدود لها ، والرغبة فى الوصول الى أسمى درجة حيث الواقع وما فوق الواقع متحدان فى حقيقة واحدة،

الأخلاق التقليدية والوقوف منها موقف الراض
باستمرار .

ولعل هذا الموقف يشبه الى حد بعيد موقف
الفيلسوف الالماني نيتشه ، فان ما يسميه نيتشه
« أخلاق السادة » يسميه جورج باتاي « أخلاق
السيادة » وبذلك يختلف باتاي مع نيتشه
ويختلف أيضا مع السيريالية فهو يجعل من حياته
الواحدة اثنتين أو ثلاثة ، أو هو بمعنى آخر
يجزئ حياته الى ثلاثة جوانب : السياسي ،
والفكري ، والشاعري . وبذلك يعود الى حالة
الانفصام الروحي وما يتخلف عنها من سأم وملل
واغتراب ، ويبعد بمسافات طويلة عن لحظة
المطلق التي تؤمن بها السيريالية والتي هي جوهر
روحها الدفين .

التعبير عن العجيب

وعلى ذلك فالسيريالية وجود وفعل ، واذا كان
بريتون قد تردد في البداية بين تسميتها
بالسير ياليزم أو السير ناتور اليزم **لما فوق الواقع**
وما فوق الطبيعة (فلأنه كان يجمع في واقعه
الطبيعي أو طبيعته الواقعية بين فكر ماركس
وشعر رامبو ، ولأن الواقع عنده لا ينفصل عن
الامكان ، والزمن لا ينسلخ عن اللامتناهي ،
والمادة الماثلة لا تبعد كثيرا عن الخيال ، وهذا هو
السبب في حرص السيرياليين على البحث عن
أشكال غريبة أو ما يطلقون عليه « **التعبير عن**
العجيب » وما يستخدمون في سبيل الوصول اليه
الكتابة الآلية والرسم الآلي وما يعرف عندهم
بأسلوب التوليف . وهذا ما عبر عنه أندريه
بريتون (**نقلا عن جورج فلانجان**) بقوله :
« . . . لقد بدا لي وما زلت أعتقد بأن سرعة التفكير
ليست أعظم كثيرا من سرعة الكلمات ، ومن ثم
فإنها لا تزيد عن انطلاق كل من اللسان أو القلم .
ولقد كان في ظروف كهذه . . . أنني بدأت أملا
صفحات من الورق بالكتابة ، وأنا أحس باحتقار
شديد لما قد يكون لهذه الكتابة من قيمة أدبية .
وبهذه الطريقة كانت تتكون الكثير من الجمل
السيريالية مثل : « **الخطاب الذي لصق من زوايا**

الأثر ، ومن هنا كانت القيمة الجوهرية للعمل ،
أي للعمل باعتبار جوهره الحقيقي وهو الجهد
المبدول . ومن هنا أيضا كان العمل الحقيقي
العميق هو هذا الذي يرتبط ارتباطا لا انفصام
له بمعرفة الانسان لذاته ، ومن هنا أخيرا كانت
المعرفة والعمل شيء واحد أو هما وجهان لشيء
واحد ، وهذا ما عبرت عنه الفلسفات الروحية
التي ظهرت في طوال هذا القرن وتمثلت في
آراء كل من هنري برجسون وموريس بلوندل
وليون برنشفيك ، ولم تكن السيريالية الا التعبير
الفني والادبي عن هذه الفلسفات ، وكيف لا
والمعرفة التي يبحث عنها أندريه بريتون ليست
تلك التي تهيم على سطح النفس أو سطح الأشياء
ولكنها المعرفة التي تحدث تحويرا عميقا في داخل
نفوسنا ، وتسبب تطورا حقيقيا في صميم
ذواتنا ، وبذلك تولد الحكمة التي ليست هي
مجرد المعرفة .

وعلى ذلك فاذا ما واجهت الانسان لحظة تلاقت
فيها كل أوجه النشاط الابداعي من الصوت في
الموسيقى ، الى اللون في اللوحة ، الى الوزن في
الشعر ، الى الايقاع في الرقص ، الى التعبير في
الأداء ، الى الجمال في الكلمة . فان هذه اللحظة
ليست هي الحدس الفلسفي ، ولا الوعي الفني ،
ولا الكشف الصوفي وانما هي باختصار . .
المطلق السيريالي .

والسيريالية على عكس الكثير من الحركات
الفكرية ليست منهجا محددًا ولا هي مذهب مغلق ،
وانما هي على عكس ما فسر بها الكثيرون منهج مرن
ومذهب مفتوح ، تعنى بحياة الانسان الواقعية
كما تعنى بالتجديد المستمر للحياة ، وهذا هو
معنى قول رامبو « **يجب أن يظل الانسان جديدا**
باستمرار » . ومع ذلك فالسيريالية لا تدعى أنها
استحدثت حقائق جديدة ، فكل ما أضافته من
حقائق كان قائما بالفعل الا أنه لم يكن معروفا ،
والسيريالية فوق هذا كله تتصل بوجودان الانسان
مكتملا وبفكره وفعله متفاعلين ، ولاعجب بعد ذلك
من أن تتحول آلا أخلاقية المطلقة في السيريالية
الى نوع جديد من الاخلاق ، واللا أخلاقية هنا
ليس معناها التحلل والانحلال وانما معناها معاداة

ثلاث بسمكة » و « الحارة السنغالية التي أكلت الخبز المثلث الألوان » و « الدخان ذو الأجنحة الذي أغرى الطائر المحبوس » وقصيدة بريتون نفسها : « شجر الكريز الصغير المصون من الأرناب » .

وعلى هذا النحو انتقلت الآلية في الكتابة الى الآلية في التصوير ، فرأينا فنانا مثل ماسون يرسم صورا يترك فيها ريشته تتجول دونما هدف على الورق كأنما عقله الباطن هو الذي يحركه ، من ذلك مثلا لوحته الشهيرة «الشموس الغاضبة » التي رسمها وفي اعتقاده أن « العقل الباطن أكثر واقعية من العقل الواعي ، ومن التفكير المنظم الذي ينتج عنه في الغالب غباء عظيم » .

أما طريقة التوليف هذه فتتكون في الادب من كلمات مكتوبة على قطع صغيرة من الورق تجمع وتوضع جنباً الى جنب ، وتتكون في الفن من قصاصات الصحف التي تجمع عن غير قصد وتلصق بلا تعمد ولا اعتساف ، ولقد برع ماكس ارنست في هذه الطريقة حتى أصبح أستاذ رسم الصور باستعمال طريقة التوليف .

وكان لكتابات سيجموند فرويد تأثير كبير على جميع السيراليين ، وكان أندريه بريتون الذي درس الطب وتخصص في علم وظائف الأعضاء على علم تام بأفكار فرديد فحاول بحماسة بالغة أن يدخلها الى النظرية السيرالية ، وبخاصة تفسيره للأحلام على أنها تفرغ للطاقات النفسية والجنسية المكبوتة في طيات اللاشعور ، ومن هنا ظهرت فكرة الحلم كمادة أساسية في كتابات السيراليين ولوحاتهم ، كما ظهر اهتمامهم بالرموز الجنسية والمعالجة الصريحة والمكشوفة لموضوعات الجنس . وليس أدل على ذلك من لوحات يوفين تانجي ورينيه مارجريت ثم الفنان الشهير سلفادور دالي الذي تعتبر رسومه للأحلام أعظم رسومات السيراليين المتأثرة بهذا الاتجاه .

والذي يهمنا الآن من هذه التركيبات الغريبة والتعبيرات الأكثر غرابة مما يتبدى في هذه الأمثلة وفي أمثلة أخرى مثل فنجان الشاي المصنوع من الفراء ، والقفاز البرنزي الذي ترتديه

سيدة ، وجدار الحائط المنطى بالريش، والساعات المتوترة الملقاة على فروع الاشجار ، وجذع الفتاة الجميلة العاري الذي غرس فيه حد الموسى . الذي يهمنا من هذا كله هو رغبة السيراليين الأساسية في التعبير عن الوجود المعادي غير المنطقي ، وفي تجميع عناصر الادهاش المفاجيء والصدمة المباشرة ، وفي اظهار « الشيء العجيب » والتعبير عنه بطريقة هي الاخرى من النوع العجيب .

نظرية المجال السيريالي

وهكذا فان السيرالية تختلط بالعجيب أو الغريب الكامن فينا والذي يجب الكشف عنه في الحال بعيداً عن مناهج العلم وأقيسة المنطق ، فان اكتشاف هذا الشيء العجيب أو الكشف عنه هو بمثابة العثور على جراثيم فكره يصبح الانسان بمقتضاها قابلاً للذوبان تماماً كما يذوب في الأشياء التي يراها ذوبان الجليد .

هذا الامتزاج بين الواقع والفكرة الخيالية أو المتخيلة هو الذي يجده الفيلسوف الفرنسي جان قال عند الشاعر الانجليزي وليم بليك . . فالشاعر الانجليزي يرفض بالحاح تطبيق الأشكال الجامدة أو الأطر الجاهزة على كل ما هو شاعري او شعر ، لأن روح الشعر شيء فينا ، في أعماق نفوسنا وطيات ضمائرنا ، ومن ثم فان الكشف عنه أو اكتشافه لا يتم بمحاولة هندسية تفرض عليه من الخارج ولكن بجهد سيكلوجي عميق يتجاوز الواقع الى ما وراءه .

ومن هنا كان وجه الفيلسوف الفرنسي باشلار هو الشاشة التي تنعكس عليها الفكرة السيرالية، فعند باشلار أن الخيال يفلت من جبرية التحليل النفسي ، والعقل يتمرد على الفكرة السطحية التي تحاول ارجاع المركبات الى عناصرها الأولية ، وعلى ذلك فهو يرى استحالة دراسة ظاهريات الشعور دراسة مستقلة عن العالم الخارجي ، ويأخذ بالتطبيق العام لفكرة المجال على كل من العالم المادي والعالم الروحي ، وهذا هو ما أكده أحد رواد الشعر السيريالي بقوله : « ان المجال لم يعد شيئاً في ذاته ، لكنه مجموعة من العلاقات التي

توجد بين بعض القوى المضبوطة ، وسيحل المجال شيئاً فشيئاً محل الجوهر » .

وفوق هذه القاعدة العلمية يقوم بناء الميتافيزيما السيريالية ، فهم يتكلمون عن المجال باعتباره الحقيقة الكونية التي تسمو على التفرقة بين العقل والمادة . . بين الواقع والخيال . . بين الشكل والمضمون . . بين الكلمة والصورة ، وهم يقصدون بالمجال السلوك التلقائي الذي يتألف من مجموعة الكلمات والصور التي تصدر عن أحد الميول أو إحدى الرغبات . وعلى ذلك فإذا كان السيرياليون يترجمون شعرا هذا الحلم الذي فسره فرويد على أنه رؤية خاصة لمناخ الخيال ، فإن الأمر لا يتعلق بحلم عادي أو حلم مألوف وإنما يتعلق بقوى الصورة الصادرة عن الرغبة . وقد شرح الفريد سوفي في كتابه الهام عن « سوسيولوجية السيريالية » كيف أن المجتمع البورجوازي يقضى على حركات القهر والجبر والالتزام بمحاولة امتصاصها بينما السيريالية بحث جاد في قوى المجال . . ومعنى الصيرورة . . وتلقائية الفعل وسط عالم محكوم عليه بالغموض والآلية والاستغلال .

ونعود إلى فكرة الصورة لنجدها أهم عناصر نظرية الشعر السيريالية ، فهي مرغوبة في ذاتها وهي سبب وشيء ثم هي حقيقة ونظام طبيعي ، والشاعر أو الرسام السيريالي عندما يذعن لأحد الميول أو إحدى الرغبات وما يصدر عنها ويحيط بها من صور إنما يحرص على ادخال الخيال في الواقع رغبة في الوصول إلى « الحقيقة الكلية العامة » التي هي غاية الانسان السيريالي .

وبعد الصورة تجيء الكلمة ، فالسيريالية لا تعنى فقط بتجديد الصورة ولكنها تعنى إلى جوار ذلك بتجديد اللغة ، وعلى ذلك سعت الكتابات السيريالية سعياً جاداً وصادقاً نحو منابع الكلمة وأصول اللغة رغبة في اعادتها إلى حياتها الحقيقية ، وحياة اللغة الحقيقية في أن تصدر الذات لتعبر عن الشعور لا أن تستقي من المعاجم والقواميس ، فالمعاجم والقواميس هي إلا توابيت تحنط فيها الكلمات وتدفن فيها اللغة . بدلا من أن تكون أدوات حية في معركة التعبير .

وهذا ما عبر عنه أندريه بریتون في المانيفستو الأخير بقوله : « ضعوا أنفسكم بقدر الامكان في أشد حالات الانفعال ، جردوا عبقريتكم ومواهبكم وعبقرية ومواهب كل الآخرين من أي تقليد أو نظام ، قولوا لأنفسكم ان الكلمة وسيلة من أهم الوسائل التي تصلكم بكل شيء . . اكتبوا بسرعة ومن غير أن تفكروا في موضوعات جاهزة ، اكتبوا بسرعة لا تحتفظون معها بشيء ولا تقرأون بعدها ما كتبتموه . . ان اللغة قد أعطيت للانسان لكي يحيلها إلى عادة سيريالية » .

يجب تغيير اللعبة

ولكن الثورة السيريالية لم تقف عند مجرد المناداة بضرورة تجديد الصورة وتجديد اللغة باعتبارهما جناحي التعبير . . الصورة في ميدان الفن والكلمة في ميدان الفكر ، ولكنها تخطت هذين الميدانين إلى حيث الحياة والانسان فطالبت بضرورة تغييرهما وضرورة تناولهما بالتجديد :

ولقد عبر أندريه بریتون عن هذا المعنى بقوله : « يجب تغيير اللعبة ، وليس مشاهد اللعبة » . وهو يقصد باللعبة الحياة أما مشاهد اللعبة فهي الشعر والفكر والفن والرقص والغناء . . وهي مشاهد لا ينظر إليها بریتون على أنها قطع ديكور، ولكن على أنها عناصر « فوق انسانية » على نحو ما يستخدم اصطلاح فوق الواقعية ليعبر به عن السيريالية . هذه العناصر التي تغنى بها من قبل كل من كولردج وهنري باريزو و ادجار آلان بو . . ليست هي أيضا عناصر سفينة وامبو السكري ، وأسبوع بنجمان الحزين ، وأرض اليوت الحراب !

ان الرؤية السيريالية سواء كانت خيالية أو أسطورية فانها تصل دائما إلى المستوى الروحي أو الميتافيزيقي ، والشاعر السيريالي اذ ينفذ إلى العالم غير المرئي فما ذلك الا ليجعلنا نراه أو ليحمله مرثيا بالنسبة للجميع ، ثم هو اذ يقف بين الموت والحياة فلأنه انسان واقعي ، واذ يتخطى الواقع ويتعداه فلكي يقف فيما فوق الواقع ويعود لينظر منه على الانسان .

نتائجها المنطقية غير ملتفت الى حركة الواقع وحتمية التاريخ ، كل هذا وكثير غيره كان من شأنه الاغراق في الواقع الداخلى على حساب الواقع الخارجى ، وايقاف الحركة الديالكتيكية التى التى بشر بها أندريه بريتون وما ترتب على ايقافها من العجز عن التحرك بين النقيضين ، ومن العجز أيضا عن الوصول الى المركب منهما أو الواقع الجديد . . . ذلك الواقع الذى حققه العقل الجدل وعجز عن تحقيقه العقل الباطن .

فاذا كانت السيريالية قد ازدهرت فى سنوات ما بين الحربين ، وبخاصة فى السنوات الأخيرة التى بدا العالم فيها وكأنه فى حالة من الشلل النفسى والروحى . . . فالكل خائف والكل مذعور ولا خلاص هناك ولا أمل فى الخلاص . . . فالقوى الفاشية على الأبواب والحرب العالمية تهدد كل انسان ، أقول انه اذا كانت السيريالية قد ازدهرت فى هذه السنوات التى طحنها القلق ومزقها التوتر اذ قدمت للناس مبررات الثورة على الواقع الخارجى بالانصراف عنه ، كما هيأت لهم فرص الهروب الى عالم آخر قوامه الخيال والأحلام . فانه بقيام الحرب وسقوط باريس وتهديد النازى للعالم كله لم يد للسيريالية ما يبررها باعتبارها حركة سلبية تغالى فى الاتجاه الانطوائى ، وتحصر على ابراز معالم التجربة اللا شعورية ، وتقطع صلتها بالواقع الاجتماعى والعالم الخارجى . وهكذا كانت السيريالية هى أولى ضحايا الحرب كما قال فلانجان وكان لزاما على مفكرىها الأحرار من أمثال أراجون و ايلوار و كلودروى و بيكاسو وغيرهم من أن ينفصلوا عنها ويعلموا عودتهم الى الاعتراف بالواقع الخارجى والاشتراك فى حرب المقاومة والانتصار للقيم الاجتماعية الخلاقة والالتزام الواعى بقضايا العصر .

وهكذا عاد الفن التجريدى . . فن بيكاسو وبراك ، كما عاد الفكر الوجودى . . فكر سارتر وكامى ، عادا ليحتلا مكانهما الحقيقى وسط حماس الجمهور وتقديره ، فان روح الثورة القوية فى الفن التجريدى والفكر الوجودى لهما أكثر تعبيرا عن روح العصر وأقدر تحريرا لشعوب العالم من هروب السيريالية الى أرض الأحلام فى دنيا من صنع الخيال .

جلال العشرى

واذا كان معظم النقاد قد أشادوا بأندريه بريتون « آبا للسيريالية » و « رائدا لنظريات أدبية » و « كاتباً ثوريا من الطراز الأول » فلا ينبغي أن ننسى أن أندريه بريتون كان الى جوار هذا كله شاعرا كبيرا . . بل كان شاعرا فوق العادة . وليس أدل على ذلك من أن طالب الطب أندريه بريتون عندما أهدى الى الشاعر الكبير أبو اللينير قصيدته الأولى التى تأثر فيها بما لارميه ، تنبأ أبو الشعراء للشاعر الناشئ بمستقبل كبير فى دنيا الشعر . وبعدها تعارفا ، ولكنهما كانا وظلا عدوين يتحقر كل منهما الآخر بينما احتفظ بول فاليرى بالمسافة القائمة بينه وبين بريتون الذى صادق جاك فاشيه كأعمق وأروع ما تكون الصداقة ، ولكن فاشيه لم يلبث أن قتل ولقى مصرعه فلم يغفر بريتون قتله أبدا كما لم ينس موت أبو اللينير على الإطلاق .

نعم . . فقد كان أندريه بريتون يكره الموت ويبغضه كاشد ما يكون اليغض والكراهية ، حتى انه لفرط كراهيته للموت سمي « شاعر الموت » .

ولعلنا لا نملك الآن بعد أن مات شاعر الموت الا أن نردد قول جوليان جراك « ان بريتون بطل من أبطال العصر » بل لعلنا لا نملك الا أن نضيف الى قول الناقد الفرنسى قولنا : « وسيظل بطلا من أبطال العصر » . لأنه حمل هم الثورة وقدرها كما حمل هم الثوار ومصيرهم . واذا كان فى طوابع الثورة قد وجد مع زميله بول ايلوار ولوى أراجون فى الشيوعية خلاصا جديدا للانسان ثم عاد وانسحب من الشيوعية حزبا الا أنه ظل تقدمى الفكر يرفع راية الحرية والكفاح ، ويبث القيم الايجابية فى أعماق الانسان وفى ضمير العصر .

هل للسيريالية مستقبل ؟

والسؤال الذى يفرض نفسه الآن هو : هل تستمر السيريالية بعد وفاة رائدها الأكبر ، أو هل للسيريالية مستقبل ؟

اغلب الظن ان السيريالية لم يعد لها حاضر حتى يصبح لها مستقبل ، فان بواعث قيام الثورة السيريالية لم يعد لها وجود ، واصرار فيلسوفها الأكبر أندريه بريتون على أن يمضى بها الى آخر

صولة بيلو وأدب الالتزام

ان مظهر الكاتب الامريكى « صول بيلو » Saul Bellow ونظراته الناقبة الاشياء التى تريد من وسامته ورشاقتة وتجعله يبدو جريئا ومقداما فى عين القراء وهو وان تكلم بعنف الا أن وجهه لا يخلو أبدا من شبه ابتسامة رقيقة . وتجدد على الرغم من بلوغه الواحد والخمسين لا يبدو بأى حال من الاحوال منزلا عن المجتمع الذى يعيش فيه . فهو احد أعضاء لجنة الفكر الاجتماعى بجامعة شيكاغو . ومن المميزات الواضحة فى شخصيته اعتداده الكبير بذاته ذلك الامتداد الذى جعله يختلف أيا اختلافا عن بطله الشهير « هرزوج » Herzog

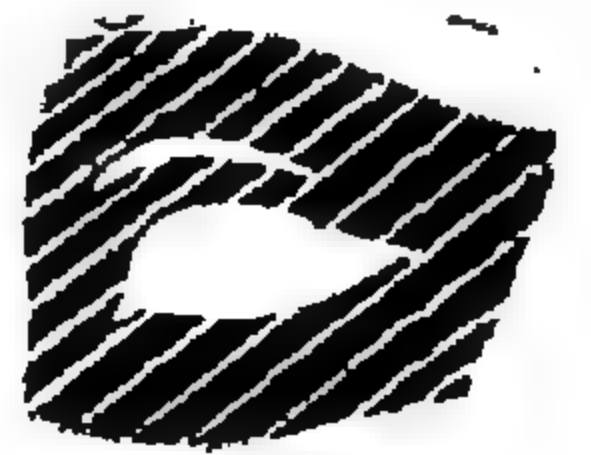
وحين وصوله الى انجلترا لالقاء محاضرة فى السفارة الامريكية عن « همزة الوصل بين الكاتب والجمهور فى عالم الانجلوساكسون » . أجرى معه الصحفى الشهير « هنرى براندن » Henry Brandon الحديث التالى متناولا معه بعض مظاهر هذا الموضوع .

وقد بدأ براندن المناقشة قائلا : « هل أنت راض عن المثقفين فى المناصب الحكومية المختلفة ؟ » فأجاب « بيلو » على الفور : هذا بالضبط وكانك تسألنى هل أنت راض عن الحكومة ؟ ومما لا شك فيه أن الحكومة لن يقوم لها كيان

بدون هؤلاء المثقفين . ولكن اذا كنت تقصد بسؤالك هذا ما اذا كانت الفوضى والفساد يتفشيان فى الحكومة فأنا أجيبك بصراحة أن مثل هذه الاشياء لا تخلو منها أية حكومة . وهناك أوقات يتحتم فيها على المثقف الوامى أن ينجو بنفسه من هذا الجو العفن ، ولو أنه ليس من السهل الاقدام على شئ من هذا القبيل بدون أن يخاطر الفرد بمكانته الاجتماعية ويتطوره كأحد رواد الفكر، والمراء لا يمكن أن يتعلم شيئا دون أن يأخذ دورا ايجابيا فى عملية الحياة، فنحن لا نريد مثقفين سلبيين كهؤلاء الذين يتخذون أماكنهم فى دور العلم أو فى مجالات النشر المختلفة . وإنما نريدهم ثوريين أولا ومثقفين بعد ذلك .

براندن : « يبدو من حديثك أنك قلق على الجامعات والنظم التى تشرع فيها ، وهبوط مستوى الادب كنتيجة حتمية لهذه النظم ؟ »

بيلو : اعتقد أن أدباء القرنين الثامن عشر والتاسع عشر كانوا على معرفة حقيقية بالمشاكل الاجتماعية . أما أدباء القرن العشرين فقد تركوها لمن يعملون فى مجالات التخصص . ولذلك قادرا ما نجد أدبيا من أدباء العصر يعالج مشكلة الحرب أو مشكلة الكفاح من أجل المساواة . وإذا تحقق هذا الشئ القادر وتكلم أحدهم





ص . بيلو

براندن : « هل وجدت اختلافاً في استقبال النقاد للرواية في إنجلترا عنه في الولايات المتحدة ؟ »

بيلو : « استقبال النقاد الانجليز كان أكثر ذكاءً بوجه عام . ولكن نقدي الذي تناول الهيئات والاقسام العلمية في الولايات المتحدة ينطبق على الجامعات الانجليزية أيضاً . »

فالبروفيسور « ليفز » يلعب دوراً مهماً في اعداد الادباء والمثقفين في العالم الناطق بالانجليزية ، وله نفس التأثير على المثقفين الأمريكيين . ويلجأ « ليفز » الى تفسير الاعمال الادبية وتعريفها عن طريق الموقف الذي تأخذه من المسائل التاريخية والسياسية والاجتماعية . واعتقد أن هذا غير ملائم فكثير من الادباء يفرضون تصورات ايديولوجية بعينها على الادب ويعتقدون أن وظيفتهم الأساسية هي الملازمة بين هذه التعبيرات وبين جميع الأسباب والغايات »

براندن : « ألا ترى أن عزلة المثقفين داخل أسوار الجامعات غير عابئين بما يحدث خارجها إنما هو شيء خطأ وخطير ؟ »

هو أديان أنصاف المثقفين والادباء بحيث يمثلون جماعاً أو سلطة بعينها » .

براندن : « وماذا نظنهم فاعلين بالادب ؟ »

بيلو : « اعتقد أنهم سيضللون الجمهور ويشوهون الذوق العام ، خالقين مستويات مزيفة ومعلمين الأطفال مفهرمات خاطئة . »

براندن : « وهل سيواظبون على قراءة « هرزوج » Herzog على الرغم من كل هذا ؟ »

بيلو « نعم سوف يقرءونه ولكن ليحطوا من شأنه ويشوهوه لعدم استيعابهم الأساليب الفكرية التي تناولها الرواية . « فهرزوج » ببساطة رجل كرس حياته لقضايا الفكر في الولايات المتحدة ووجد أنها غير مرضية على الإطلاق . فسعى الى السعادة على طريقة الأمريكيان المثقفين ولكن السعادة لم تزده الا انعزالا واذلالاً حتى ضل الطريق الى المعرفة . . وبافتقاد المعرفة فقد الاتصال والتجاوب مع البشر جميعاً . وقد اغفل معظم النقاد هذه النقطة الرئيسية في تناولهم للرواية . وذلك كفييل بالقاء بعض الضوء على الحالة التي وصل اليها أنصاف الادباء والمثقفين في أمريكا » .

من مشاكل العصر فهو لا يضيف جديداً ، بل يكون حديثه انعكاساً لوجهات نظر الطبقة التي ينتمي اليها . والى هذا يرجع افتقارنا للمعرفة الحقيقية كما يرجع الى انعزال الأديب عن المجتمع . فاقسام اللغة الانجليزية بالجامعات مثلاً تتكون من بقايا الاتجاهات الادبية والفلسفية براندن : « ماذا تقصد بالمعرفة الحقيقية ؟ » .

بيلو : « هناك تحول اجتماعي خطير يتمثل في ازدياد عدد المثقفين في الأوساط الأدبية عنهم في الأوساط الصناعية . ويجب على المثقفين أن يكونوا على دراية تامة ومعرفة كاملة بالأسباب المؤدية لذلك . وهذا أحد الأمثلة على فقدان المعرفة الحقيقية معرفة المثقفين لا المثقفين بالثقافة . »

براندن : « هل الثقافة الشعبية تثير قلقك ككاتب ؟ »

بيلو : ولماذا تثير قلقى ؟ ان كيرا من الناس أخذوا على عاتقهم متابعة الفكر والثقافة أكثر من أى وقت مضى . . فملايين الناس في الولايات المتحدة منشغلون بالثقافة والادب ، وان أخذنا عليهم ضعف المستوى وعدم التطور والافتقار الى الذواق السليمة فهذا لا يعنى عدم وجود جمهور يتابع ما يقدمه الكاتب من نتاج . وما أخشاه فقط

بيلو: «لقد أقصت الجامعات الأدباء وعزلتهم عن المجتمع . ولكن هذه الظاهرة توازي الاختفاء في الولايات المتحدة . ولعل آخر من يمثلونها هم «ادموند ويلسون» «وماكولم كاولي» وتقديري للجامعات لايعنى اننى غير مؤمن برسالاتها . فلقد كانت الجامعات ومازالت المشاغل الرائدة في المجالات المختلفة ولاسيما مجال العلوم الطبيعية وعلم الحياة ، كما أضافت كثيرا من الروائع الثقافية في العلوم الاجتماعية وان كانت لاتزال متخلفة في العلوم الانسانية . ففي فرع الفلسفة والتاريخ والأدب نجد أن مستوى المثقفين الجامعيين منخفض جدا .

براندن : « ماهو الخطأ اذن في الطريقة المتبعة للتعليم في أقسام اللغة الانجليزية ؟ »

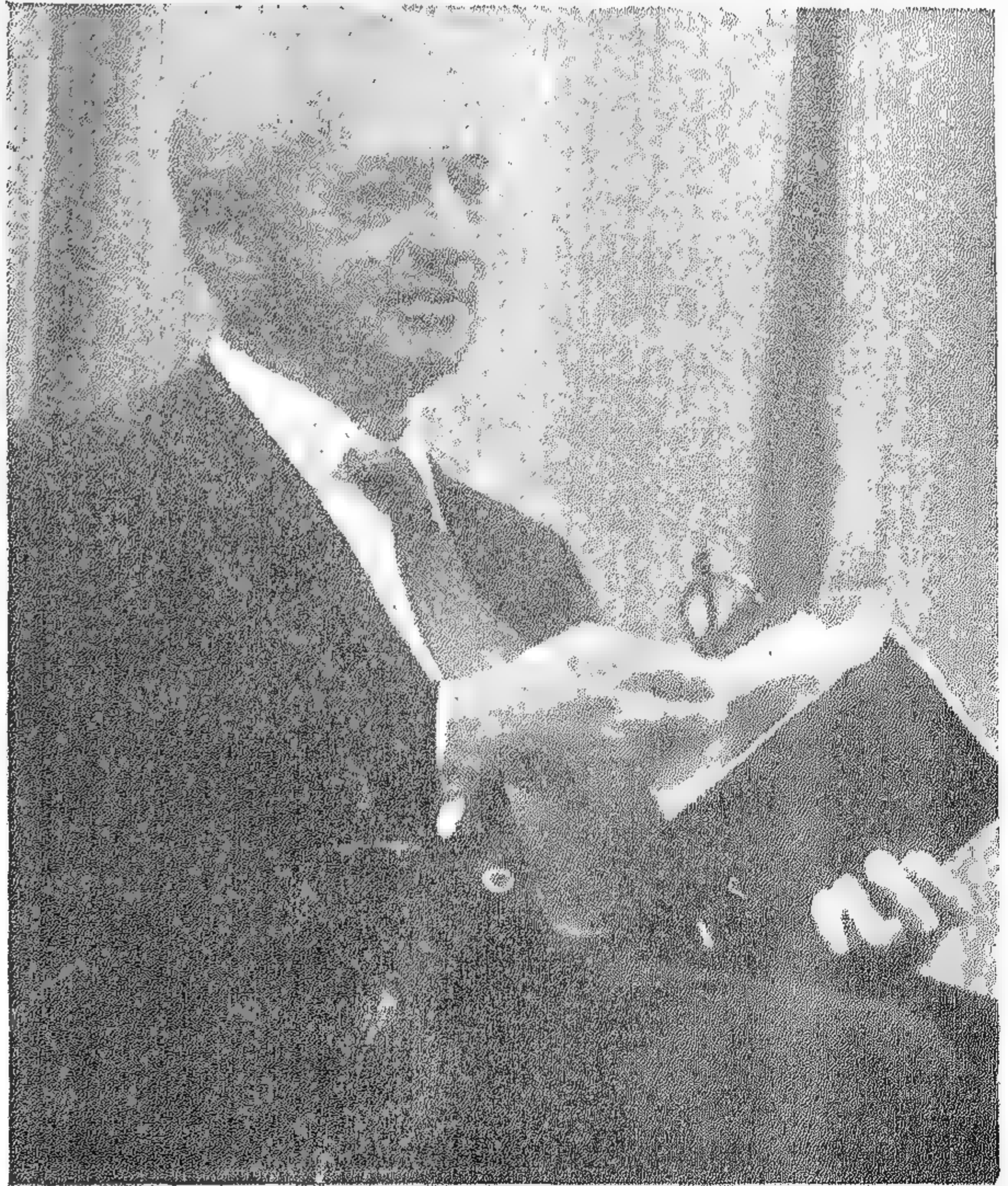
بيلو « تكرر شرح الروائع » ، ذلك التكرار الذى يلقى مزيدا من الغموض على العمل الفنى في الوقت الذى كان يجب أن يضيف اليه افكارا مستنيرة » براندن « هل يمكن أن نعتبر

عصرنا الحاضر عصر التحول والانطلاق عصر خلق العلم ، فيه بعض المعرفة وان كانت سطحية الا أنها خطوة أولى يمكن أن تعمق بمزيد من الخطوات التالية ؟ » الحقيقية .

بيلو : « لا أعتقد هذا ، فالعلم لا بد وأن تكون له انجازات اجتماعية ملموسة فقد تبين لى بعد نشر كتابى الأخير أن الناس في حاجة ماسة الى من يرشدهم ، فهم يتلمسون طريقه للسلوك والتوجيه الاجتماعى ويبحثون عن النور الروحاني . ويرجع هذا الى تناولهم الخطأء للكتاب . ويظهر هذا واضحا من الرسائل التى وصلتني عقب نشر الكتاب . فبعض السيدات سألن كيف يتصرفن مع المثقفين ، وغيرهن سألن عن طريقة تقديم بعض الاطباق التى وردت بالكتاب . وأخرى كتن يلمننى عن عدم تقديم نموذج نسائي ، مثلما فعل « همنجسواي » و « فتزجيرالد » من قبل . ومن ثم أدركت أن كثيرا من الناس ينقصهم التفكير المتبلور فالبحث عن المثل العليا أهم عندهم من البحث عن الحقائق . وهكذا تغير وضع الكاتب . فلم يعد هو ذلك الشخص الذى يرى الارواح ويشفى النفوس كما كان في القرن التاسع عشر ، بل هبط مستواه الى مجرد موظف روتينى في صفحة الايكييت بالجريدة أو مجرد ناصح للعشاق والمراهقين . ولا أصدق أن هذه هي رسالة الكاتب الحق على الرغم من أن كثيرين يقبلون على مثل هذه الاشياء ليصبحوا شخصيات جماهيرية مشهورة ويبقى الآن هذا السؤال . . من هو هرزوج ، بطل رواية صول بيلو ، أو بالاحرى ماذا فى رواية هرزوج التى أثارت كل هذه الزوابع ؟

هرزوج هي خامس أعمال الكاتب الروائى صول بيلو ظهرت بعد روايته المعروفة « ملك المطر » The Rain King

لتضرب رقما قياسيا في التوزيع داخل الولايات المتحدة ، وتترجم الى الفرنسية فتضرب رقما قياسيا آخر في التوزيع ويعقد لها بيير دوميرج ندوة صحفية يشترك فيها كبار المثقفين في فرنسا وفى تفسيرها من الدول المجاورة » أما هرزوج هذا فهو مدرس متواضع



ص . بيلو

نشر كتابا حقق له شهرة كبيرة لا يزال يعيش عليها حتى الآن . هذا المدرس هو في حقيقته « محارب قديم في معركة الحياة الزوجية » تزوج مرتين وخلف له الزواج متاعب كثيرة أقلها ابنته الصغيرة ايجتين . والواقع ان ذكريات هذا الزواج الغريب هي التي تشكل النسيج الحقيقي في الرواية ، حتى ان السياق لكثرة اتساقه بالصدق يوحي بأن الاحداث حقيقية ، وقمت للكاتب بالفعل، كما يوحي بأن الطرف الآخر لا يزال يمارس الحياة ، والرواية بعد ذلك تصفية حساب قديم بين الكاتب والقارئ أو بين الكاتب وبطل القصة .

ويتساءل هرزوج من حين لآخر عما اذا كان مجنونا ثم يؤكد في النهاية انه مجنون بالفعل غير ان هذه الصفة - الجنون - ليست هي كل صفات هرزوج ، فثمة صفة أخرى تشكل الملامح الاساسية في هذه الشخصية الغريبة . . . فهرزوج أستاذ جامعي بلا كرسي وكاتب لم تعد له أعمال بعد كتابه الاول والآخر ، لذا نراه يوضهذين النقصين الكبيرين في حياته بكتابة الخطابات التي يرسلها للبابا في الفاتيكان وللرئيس الأمريكي في البيت الابيض والفيلسوف الوجودي هيدجر، كما يرسل خطابات أخرى للجيران والاذاعة والتلفزيون ولوالده الذي توفي منذ عشرين عاما ولاشخص خاص مجهولين لا يعرف عناوينهم لانه ليست لهم عناوين !

وتنتهي القصة في ليلة مظلمة من ليالي الشتاء ، خرج فيها هرزوج ليعطوف بيت زوجته الاولى وفي سترته سدس قديم . . . وفي الصباح تنتهي حياته على اثر حادث سيارة وقع له في تلك الليلة التي خرج فيها ليقتل زوجته هي وابنتها ايجتين . . . فيقتل الزوجة والابنة وذهب هو . . . هرزوج .

الرواية ان شخصية الى حد كبير ولكن هذا لا يعني انها ترجمة ذاتية او سيرة حيساة ، فهرزوج ليس بالضرورة هو صول بيلو ، لانه من الممكن أن يكون بديلا عن عشرات من الناس ومن الندوة الصحفية التي عقدها

بيير دوميرج واشترك فيها كل من سيريل أرنافون ، وروبير ميل ، وايف برجيه وجون بلوش ميشيل ، وايريل كاهان، وجون روزنتال ، وفرانسوا بوندى ، وميشيل مور ، ومارى مكارتى تقطع هذه المقطعات :

مكارتى : ان « هرزوج » رواية فكرية ولكنها لا تنتمي الى الادب الأمريكي في شيء ، فبطل صول بيلو يمر بأزمة طاحنة . . . زوجته تركته بعد أن جردته من كل شيء حتى من ابنته ، وزوجته الثانية أخذت منه ابنه في ظروف قاسية ، وهرزوج ماهو الا أستاذ جامعي متخاذل يعد رسالة عن الرومانسية في علاقتها بالديانة المسيحية .

كاهان : في رأيي ان « هرزوج » ليست رواية فكرية بقدر ما هي كتاب مختصر في الفكر وهو كتاب قصد به اذهال القارئ الأمريكي العادي بوضعه أمام ثقافة رفيعة تتمثل في تلخيص فلسفة كانط في صفحتين وفلسفة هيدجر في صفحة واحدة ، وفي رأيي انها عمل غير روائي بل هي ضد الرواية .

مور : الواقع ان بيلو حاول أن يرسم شخصية يمثل رأسها بالادب ومراجع الكتب ومشكلات الفكر ، وكان نجاحه الوحيد في انه استطاع أن يكتب رواية بشخصية غير روائية على الاطلاق .

دوميرج : المقصود بهذه المراجع السخرية من طبقة الاكاديميين المنعزلين عن تيار الحياة ومسار المجتمع ، والدليل على ذلك هو الخطابات التي يرسلها هرزوج بوصفه أستاذا جامعيًا الى الموتي والاحياء على السواء ، والرسالة التي يجمع فيها بين الرومانسية كمذهب والمسيحية كديانة . انه يريد أن ينتقد أوضاعا معينة ومفاهيم خاطئة ونظريات فلبت دون علم أو دراية .

ارنافون : ان الشيء البارز في هذه الرواية هو الشخصية الأمريكية التي ميزت بكل الرواية .

برجيه : والشيء البارز ايضا هو أننا نجد في هرزوج كل مانجسده في الرواية الأمريكية منذ الخمسينيات،

ولكن الرواية على الرغم من ذلك مليئة بالشغرات .

ميل : صحيح أن هرزوج ليست قصة ولكنها رواية جيدة ، ويمكننا أن نقول من بيلو ما قيل عن تشيكوف من أنه موهوب كمفكر ولكنه أقل موهبة كقنان بوندى : اما انا فارى في هذه الرواية أنها ليست رواية عقدة ولا رواية قضية ولكنها رواية شخصية ، فهرزوج يبدو بصورة واضحة ، اما الآخرون فلا يظهرون ولو بصورة باهتة .

ميشيل : يقول البعض ان أبطال بللو أكثر التصاقا بالحياة من أبطال همنجواي ، اما أنا فعلى العكس من ذلك . . . أرى انه اذا وجد انسان لا يهتم بالانسانية فهو هرزوج . . . انه لا يهتم الا بنفسه .

مكارتى : وأنا أرى العكس ، فشخصية بللو تفيض بالحياة والحب والانسانية أكثر من أية شخصية من شخصيات همنجواي ، تلك الشخصيات العابثة او الضائعة او التي تلوذ بالفرار .

صحيح ان هرزوج يفكر في نفسه كثيرا وصحيح انه يهتم بنفسه كثيرا ولكن لا ننسى انه حريص على الاتصال بكل الناس بالاحياء والموتى على السواء ، وهو الى جانب هذا كله ملتزم بقضايا الفكر ومشكلات الحياة وهو لم يمت ولكن قتله العذاب وانتهكه الصراع .

سمير محمود

دنيا الفنون

ميساييس يونان ..

فقييد الفن التشكيلي



رحلة البحث عن الجوهل ١٩٥٨

سطور من حياة الفنان ..

♦ ولد في المنيا عام ١٩١٣ .

♦ التحق بمدرسة الفنون الجميلة العليا حينها كانت بشوارع خلاط بشبرا عام ١٩٢٩ .. وتخرج فيها عام ١٩٣٣ .

♦ اشتغل بعد تخرجه بالتدريس في طنطا وبورسعيد والزقازيق واستمر حتى استقال من الوظيفة عام ١٩٤١ .. ووضع خلال تلك الفترة كتابه « غاية الرسم المعاصر » .

♦ عمل رئيسا لتحرير « المجلة الجديدة » بين عامي ١٩٤٢ - ١٩٤٤ .

♦ تفرغ لفن التصوير والترجمة والنقد بعد ذلك حتى رحل الى باريس عام ١٩٤٧ وأقام بها عشرة أعوام وتزوج خلالها هناك وعمل سكرتيرا لتحرير القسم العربي بالاذاعة الفرنسية .

♦ في عام ١٩٥٧ عين بالقاهرة مديرا للشئون الفنية بمنظمة الشعوب الافريقية الآسيوية الى ان حصل على منحة التفرغ عام ١٩٦٠ .. وجدد له التفرغ حتى وفاته فجر ٢٤ ديسمبر الماضي .

رئيس يونان ..



معارض اشترك فيها الفنان

♦ اشترك وميسس يونان بأعماله في صالون القاهرة الشتوي بين أعوام ١٩٣٣ - ١٩٣٨ .

♦ صالون الفن الحر بين أعوام (١٩٤٠ - ١٩٤٧) .

♦ اقام معرضا خاصا بقاعة الليسيه بالقاهرة عام ١٩٤٧ .

♦ في باريس اقام معرضه الخامس عام ١٩٤٨ .

♦ اشترك في عدد من المعارض الجماعية في باريس وفي عواصم اوروبية أخرى بين أعوام ١٩٤٩ - ١٩٥٢ .

♦ عرض أعماله بقاعة كولتورا عام ١٩٥٨ مع زملائه في جماعة «نحو المجهول» .

♦ اشترك في معارض الفنانين المتفرغين بمتحف الفن الحديث وقاعة الفنون الجميلة وقصر المانسترلي .

♦ قدمت لوحاته في معرضين دوليين .. بينالي ساو باولو .. ومعرض بلغراد .

♦ في يونيو ١٩٦٣ اقيم آخر معرض خاص لأعماله في التفرغ وبعده اشترك في عدد من المعارض العامة .

كمسـال الجـويـلى

كان لوقع الخبر أثر المفاجأة الحادة .. بل الصدمة .. فقد كان رئيس يونان قبل رحيله عن دنيانا بيومين فقط يجلس مع أسرته في قاعة الجامعة العربية يستمع الى المحاضرة الاولى لرينيه ويج عن الصورة في العصر الحديث .. ويصغى بانتباه الى تحليله لصدقات الصور ..

كل ملاحظته في تلك الساعة أنه كان شاحب الوجه .. بطيء الحركة على غير عادته ... قلت لنفسى : انه يجتاز مرحلة النقامة ... فقد كان مريضا طريح الفراش طوال الشهر الماضي ...

وامام مخيلتى تحركت صور من لوحاته الحزينة القلقة التى غاشت المأساة .. كان يغلفها الضباب في أعوام وتصرخ بضراوة في أعوام أخرى

أما أنا فأريد أن أعيش الناس في الصدق .. ولدى بالفعل الوسائل التي تجعلهم يعيشون صادقين ، فلقد أدركت ما ينقصهم ، وما ينقصهم سوى المعرفة ، وسوى معالم يفقد ما يقول.

نماذج أعماله في مراحلها المتعددة أن المرحلة التي تغلب عليها النظرة السيريالية — مرحلة التطلع الوجداني نحو المجهول — تتمثل فيها أخصب التفاعلات وأعماقها عند الفنان وهو يترجم بما يشبه الصلاة والعبادة الوثنية ، ذات نفسه بكل ما فيها من مخاوف وشجاعة معا ..

((... إلى الحركة)) السيريالية)) يرجع الفضل في أول محاولة جديّة اخلق أسطورة جديدة يلتقى فيها الواقع بالخرافة ، والظاهر بالباطن ، والحكمة بالجنون ، والأوج بالحضيض ، والحياة بالموت ، حتى تصبح مبعث نور والهام للنفوس الولهي المتعطشة التي تناهبها في هذا العصر شتى عوامل الخيرة والشك والقلق ..

غير أن هذه الاحلام والاشواق ، بالرغم مما أشعلته من مواقف لا تطفأ ، لم تستطع أن تصمد مع ذلك أمام تلك الوسوس التي أصبحت بمثابة عصب الوعي الحديث وقوته اليومي ..

وهكذا عاد الانسان وجها لوجه أمام طلائع الكون ، ولكأنه قد عاد الى حيث كان في فجر الخليقة ، قبل أن يطلق على الأشياء أسماء تستر عريها ، وقبل أن يبتدع الأساطير التي تضيء على هذه الأشياء مغزى ومدلولا ..

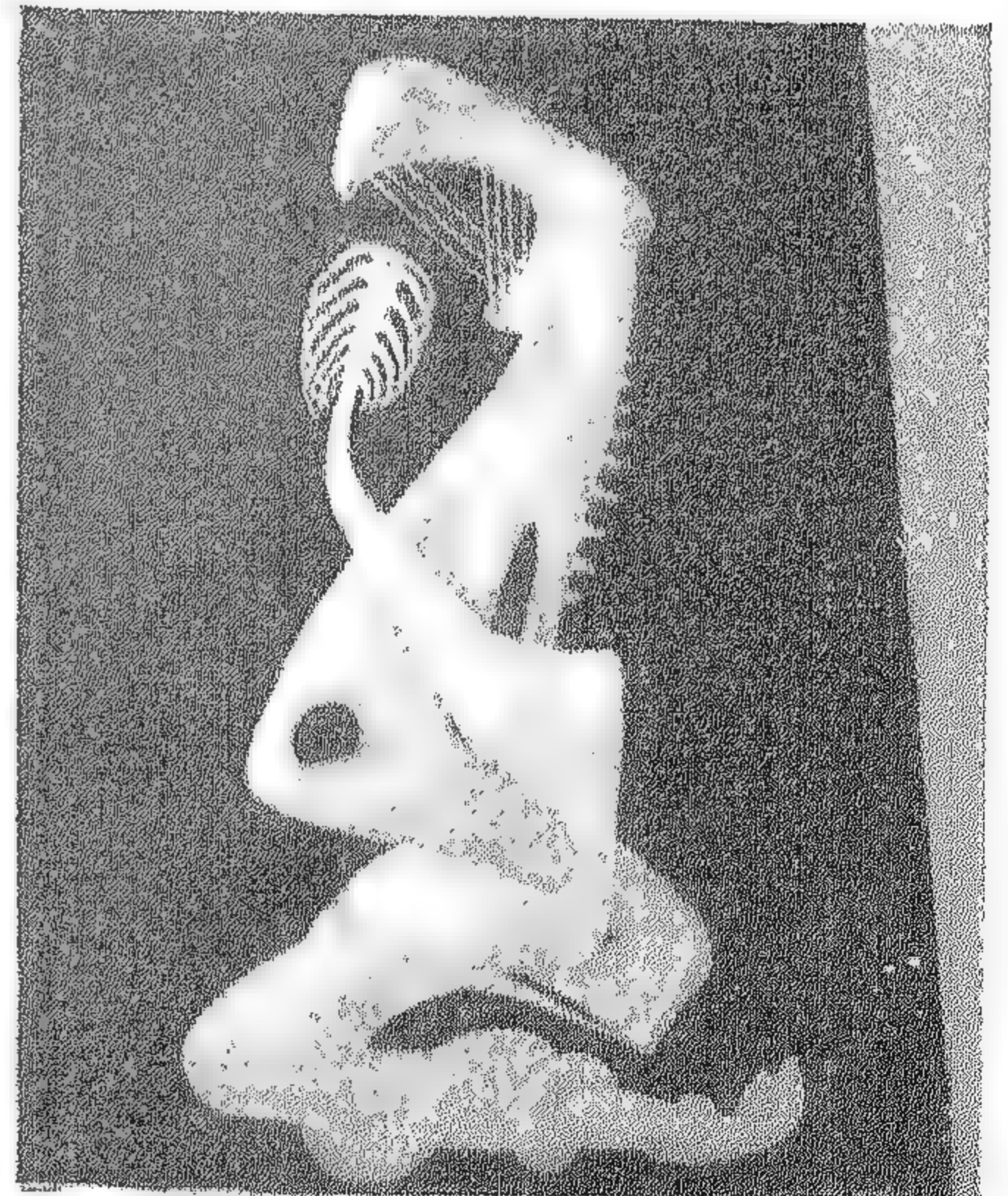
وهكذا لم يعد في وسع الفنان ذي الوعي في هذا العصر أن يصطنع لنفسه بيتا بين أحضان طبيعة فقدت في نظره شفافيتها ، ولا أن يقنع بالحياة في إطار زائف من الأشكال الهندسية المنسقة أو المجازات المستعارة ، ولذلك نراه يعمد الآن الى تفجير هذه الأشكال ، عله يعثر تحت الانقراض على مادة الوجود الاولية وقسماته الخفية ..))

هنا وجدت طاقاته الابداعية الخلاقة ذلك الميدان الخصب للانطلاق .. ليحكى هواجسه ازاء الوجود والعدم في غنائية متدفقة منفعة ..

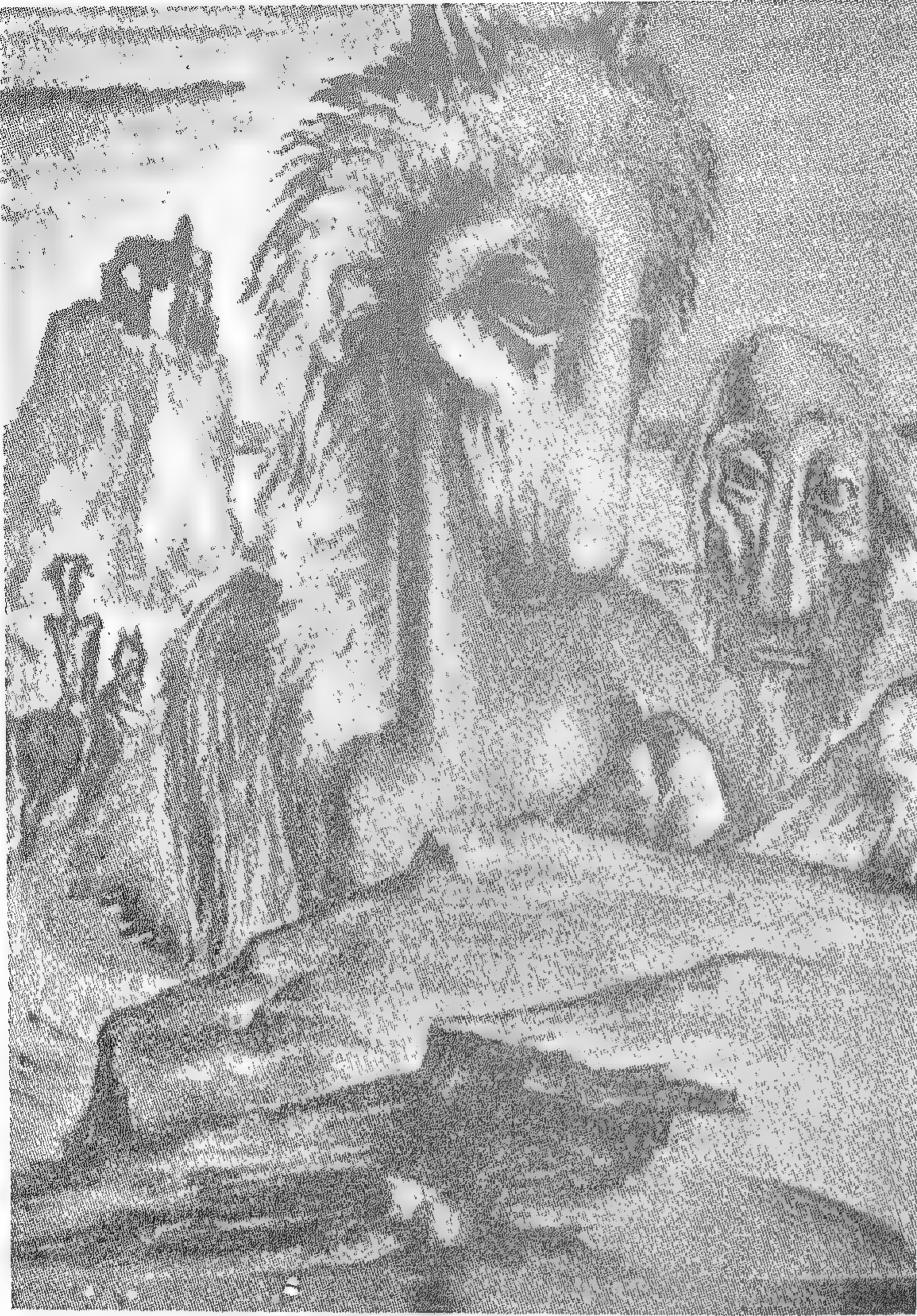
تذكرت ذلك الاثر العميق الذي تركه الفنان الراحل في نفسي ذات يوم ... كان يعمل بالقسم العربي للاذاعة الفرنسية في باريس وكان قد مضى على اقامته في فرنسا ما يقرب من عشر سنوات .. وقع في نهايتها العدوان الثلاثي على مصر .. ومع بداية معركة بورسعيد طلبوا منه أن يذيع بيانات ضد بلده مصر فرفض وترك كل شيء له هناك وعاد .. لم تستطع الاعوام أن تبعده عن جذوره ..

عاد الفنان الى وطنه يكتب ويرسم .. كلماته ولوحاته تعكس فلسفته القلقة واحرانه الاسطورية ، ومخاوفه وقلقه ازاء الموت والحياة صحت رمسيس في كل مراحل حياته الفنية روح الاساطير وأجواؤها المبهمة الغامضة التي تثير شعور الانسان بالرهبة من المجهول .. وانعكس هذا الاحساس بالمجهول من خلال التطلع المطلق الى الكون في شموله ..

ولهذا يرى الكثيرون من المثقفين وهم يتأملون



تكوين نحتي



اسلوب التعبير السريالي
١٩٤٢

رؤيته الفلسفية للإنسان والحياة .. كان يعايشها ثم يستخدمها ويحاول السيطرة على تكنولوجيتها للتعبير بها عن ذات نفسه ..

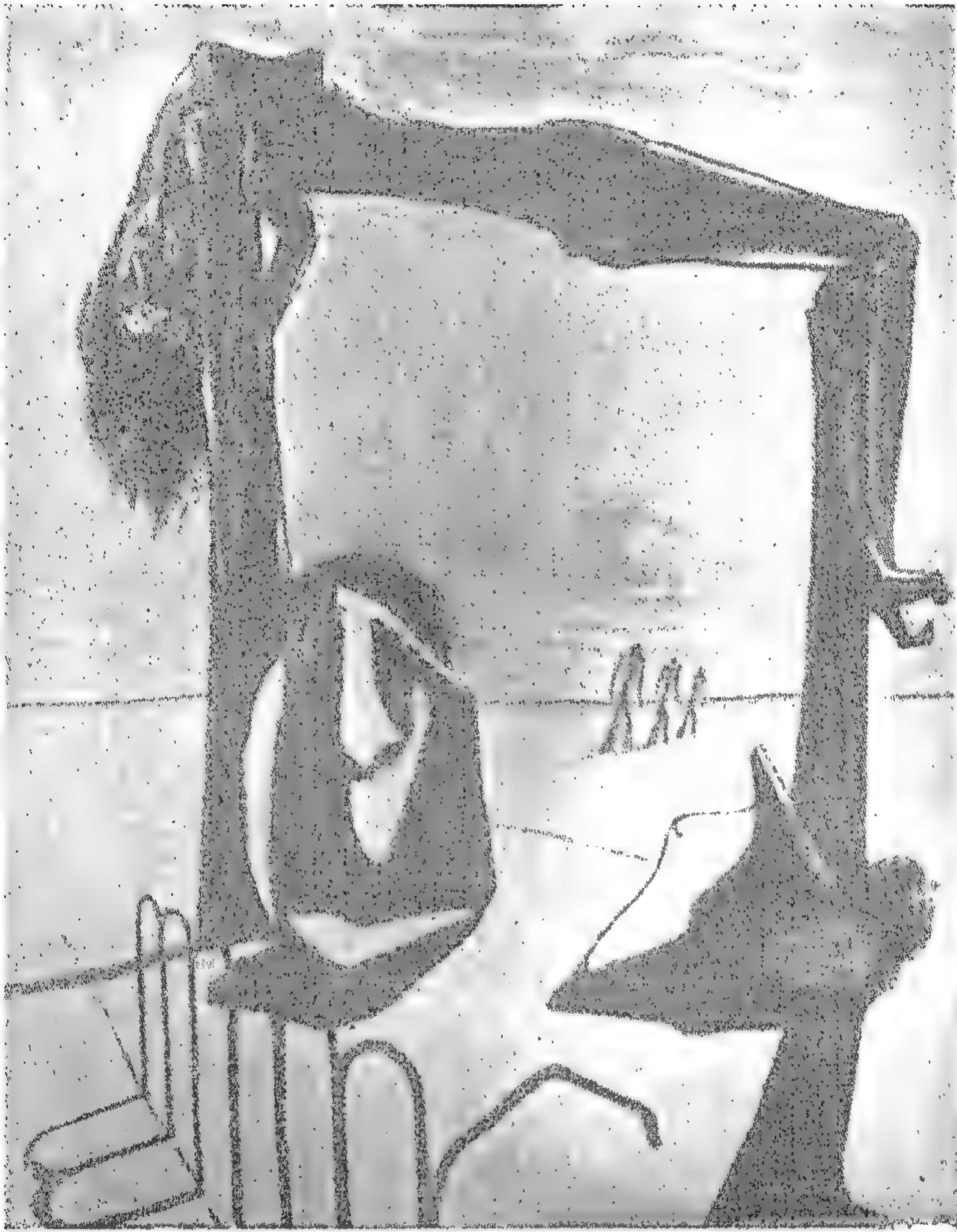
كان يبحث باصرار عن أخصب أدوات التعبير .. كان يبحث بدأب عن اللغة التي تترجم وجدانه ببراء عريض ..

فهل وجد رمسيس ما كان ينشده من تلك اللغة .. ؟ انها أزمة الفن الحديث والفنان في كل مكان من العالم مهما اختلفت مرحلة الحضارة من بلد الى بلد ..

لقد توقف طويلا عند التجريدية بعد مرحلته

عنائية كانت تنشد الدفء والمشاركة بنقل رؤاها في صيغة دامية .. صيحة وجدان نبيل يؤرقه القلق الحزين بينما تنشد أعماق ذاته الخلاص من كل أحزان وهموم الفلسفة في ارتباطها بالميتافيزيقا ..

وعندما نقول ان رمسيس كان رائدا خلال الومضة الخاطفة التي عاشها في تاريخ حركتنا الفنية المعاصرة ، فانما يدفعنا الى هذا انه فتح لنا بالفعل آفاقا جديدة على ميادين الفن الحديث والمعاصر في العالم .. ولم يكن رمسيس مقلدا أو ناقلا لهذه الآفاق المتمثلة في مذاهب واتجاهات ومدارس متعددة ، بل كان يلتقي بها من خلال



الرحلة السيرالية
١٩٤٥

الفنية كل خبراته السابقة - وبشكل ظاهر وملحوس - فان تجريدية رمسيس تعانقت مع ما بقى في دعاء ذاته من تجارب السيرالية ولغتها .. وعششت في ثنايا وجوانب لوحاته التجريدية العديدة التي تمثل فترة التفرغ ، كخيوط.. نسيج رقيق شفاف . يغلف كل رؤاه الجديدة ، وان كان لا يبدو مباشرا ولا يصدم العين ولا يطغى على الاطار الجديد للرؤية الفنية الفلسفية الاسطورية عند الفنان ..

في احد معارض التفرغ بقصر المانسترلى .. وكان ذلك منذ نحو ثلاث سنوات ، وقفت معه

السيرالية .. واستمرت هكذا الى ان انتهت حياته القصيرة التي حملت هموم البشرية منذ ظهورها على الارض .. حملت قلق وأحزان الآلاف وربما الملايين من السنين ..

اجتذبه التجريد واستوقفه في آخر مراحل حياته بعد أن هدأت في أعماقه فورة الانفعال والبحث الحماسي التي اتسمت بها مرحلته السيرالية الخصبة ، والعبارة اذا حسبت بقياس الزمن ..

ولكن لانه كان جادا وصارما مع نفسه في كل ما يفعل ، فقد بقيت معه في كل مرحلة من حياته

طويلا أتأمل أعماله .. ثم سألته فجأة ، هل يمكن أن تحدد مدرسة بالذات لتطلعك الجديد ؟

وهنا أخذ يحدثني بصفاء كامل عن مدرسة باريس ووقوفها عند التجريد والدائرة المفلقة التي تجد نفسها محاصرة فيها اليوم .. واستطرد الفنان ، اننى أبتعد عن تلك الدائرة ولكنى لا أدري .. الى أين يقودنى عملى الجديد؟

وأحسست وقتها بالتمرد على الواقع .. كان ثائرا على الحضارة المعاصرة وخلق لنفسه عالما من الخيال .. وكان يحاول — بريشته — ان يكتشف لنفسه اسرار الكون . وأسرار الموت والحياة .. وانعكس هذا فى كتاباته الفلسفية فى النقد ..

((... ان العلم الحديث ليقامر بالعقل سعيا فى التوصل الى ما لا يمكن ان يتصوره عقل ، وان الفلسفة الحديثة لتقامر بالمنطق شوقا للكشف عما لا يمكن ان يبلغه منطق ، وان الفن الحديث ليقامر بالصور والرموز والأسماء املا فى التعبير عما لا يمكن ان تهتدى اليه لغة من اللغات ... وهذا التحايق وهذا الغموض وهذا الانطلاق : هذه الحرية التى ربما لم تكن الا وهما من الاوهام ، هى كل ما يستطيع ان يفخر به الانسان)) .
والحق ان أعماله فى فترة التفرغ يبدو للمشاهد منها لاولى وهلة أنها تنحو فى اتجاه المدرسة



اسلوب التعبير التجريدى

١٩٦٢

التجريدية .. ثم تلمح العين بعد هذا ان تلك الاعمال تأخذ طريقها فى احد منعطفات التجريد ، ثم تتوقف لتضيف الى سماتها لمحة من الرمزية السريالية .. ولمحة من التعبيرية .. ثم ومضة من التلقائية الانطباعية ... ويخرج العمل آخر الامر بقسمات تبدو خاصة تماما تتميز شخصية صاحبها الفنان . او تتميز هى بتلك الشخصية .. بكل مقوماتها وفلسفتها وشروطها وتطلعها .. تريد ان تعكس كل ما يهدر به وجدانها من أحزان وآلام ومثاليات وطموح غامض لا تستطيع ان تمسكه عند حدود ..

ومن خلال النظرة الموضوعية المتأنية يتضح للعين الفاحصة أن خليطا من الفلسفات الميتافيزيقية ينعكس ويدور ويصب نفسه على اللوحة أو يصبه الفنان بشحنة انفعالية لا تهدأ فى كل أعماله التشكيلية ..

وهو يدافع بكلماته وأعماله دفاعا حارا عن الفلسفة التى تقاوم النظرة الواقعية المباشرة للفن ..

ولكن دفاعه بالكلمة نراه اكثر استطرادا واتساعا وتركيبا من دفاعه الذى يأتى عن طريق انتاجه الفنى المباشر .. عن طريق لوحاته الزيتية .

((فى كل لوحة فنية عنصران جوهريان قد نسميهما : القلب والمضمون ، أو النظام والخيال ، أو العقل والعاطفة ، أو الحكمة والوجدان . ونفضل نحن ان نسميهما : العنصر المعماري والعنصر ((الفئائي)) .

وقد يكون ((المعمار)) جايلا شامخا كالهياكل والجبال ، أو رشيقا مرهفا كالسيقان والاعصان ، أو متجهما طائفا كالوجع المحتدم ، أو حزنونيا كالقواقع والاعاصير ، أو متفرعا متشعبا كالاعصاب فى جسم الانسان ، أو متلويها متسلقا كاللهب المنسلع ، ولكن لا يمكن ان يخلو منه عمل فنى الا انهار وتفتت .

وقد يكون ((الفناء)) رزينا رصينا كما فى الفن الكلاسيكى ، أو عاطفيا شجاعيا كما فى الفن الرومانتيكى ، أو مترنما طروبيا كما فى بعض

ما قد يكون لديه من اختلاف في وجهة النظر الى تلك الاعمال ، هو أن رمسيس قدم طاقة فنية خلاقة كبيرة اذا قورنت بطاقات وأعمال المصورين المحليين المعاصرين ..

هذه الطاقة دخلت في سراديب اللاوعي .. وهي تجربة اشترك فيها عدد كبير من مشاهير الفنانين الاوربيين في هذا العصر الحديث .. في محاولة للجمع في موازاة بين ما يعطيه الشعور واللاشعور في وقت واحد ..

ولهذا كان يرفض الفنان أن يسمى أعماله بالتجريدية .. بل كان يرفض - في فترة التفرغ الاخيرة - أن يضعها في اطار مدرسة من المدارس

آيات الفن التأثري ، أو صاحباً مجازاً كما في الفن الحوشي ، أو عارماً فاجراً كما في الفن السبريالي ، ولكن لا يمكن أن يخلو منه عمل فني الا وحكم عليه بالعقم والاجداب .

((ولابد أن يتفاعل العنصران ويتزاوجا ، كما يتفاعل عنصرا الفحولة والانوثة ، ((فالعمار)) دعامة ((الفناء)) ، و ((الفناء)) تجاوب الاصداء بين رحاب ((المعمار)) .

ولابد من ((العشق)) كي تتحقق هذه المعجزة ، فبدونه لا يكون الرسام قناناً ، وانما مجرد ((صانع صور)) لا تنطق ولا تبض ..)) والذي لا يجادل فيه أحد من المنصفين رغم

معرضان جديدان

بمناسبة الاحتفال بالعيد العشريني لاتفاقية التبادل الثقافي بين فرنسا وبلجيكا ، افتتح في بروكسل معرضان جديدان للفن التشكيلي ، أولهما عن ((الفن الفرنسي من دافيد الى ماتيس)) وقد اقيم بمعرض الفن الحديث ، والآخر عن ((الفن الفرنسي من ماتيس الى ماتيو)) وقد اقيم بقصر الفنون الجميلة .

هذا ويتناول المعرض الاول الفن التشكيلي الفرنسي في مرحلته التقليدية الكلاسيكية ، بينما يختص المعرض الثاني بتقديم لوحات تمثل المرحلة الجديدة في فن التصوير وتضم هذه المرحلة أعمال عشرين فناناً من الرافضين للفن التقليدي .

وهكذا يسهم المعرضان في تقديم صورة كبيرة وواضحة للفن الفرنسي في مجال التصوير ، قديم هذا الفن وحديثه على السواء .



فتاة تقرأ للفنان ماتيس

ونظرت الى الوجود والعدم ..

وقد يبدو هذا التهويل في الرؤيا الذاتية من خلال التسميات التي يضعها الفنان الحديث لأعماله .. ومن خلال الكلمات المجنحة التي تحلق وتطير في سماء المجهول ، ويخيل معها للانسان انه يرى عوالم سحرية عجيبة هي مزيج من ذكريات الاساطير المغلفة بالسراب ..

ان أعمال رمسيس ارتبطت بالمشاكل الفلسفية المعقدة التي يضعها بعض المفكرين أمام أعينهم وهم يتطلعون الى الحياة في شمولها العريض .. انها آثار باقية تعكس الحزن .. والمأساة ..

((كمال الجويلي))

التي تميز حلقسات الفن الأوربي الحديث أو المعاصر .. فقد أدرك الفنان بذكاء أن كل هذه المدارس والاتجاهات انما تلمع لتخبو بعد قليل من الزمن .. وانها تنتهي الى أن تصبح مجرد محاولات للتجديد في الشكل .. أو انها على الأكثر محاولات ارتيادية يائسة للخروج من مأزق القصص الذاتي لطبيعة أى فنى ووقوفه بالطبيعة - عند حد لا يستطيع أن يتخطاه ..

هنا تختلط المشاليات الغامضة المبهمة بالقدرات الفعلية عند الفنان .. فيرسم لنفسه عالما خاصا .. ويرى في أعماله صورا وإبداعات ومقومات لا يمكن أن يدركها بالكامل غيره .. ولا يقترب منها سوى هؤلاء الذين يقفون قريبا من فلسفته

أصدقها من ناحية ولم تكن مجرد نقل رائع لمشهد اليم بل كانت نقلا لأحاسيس شعب بأسره وحزنه على مقتل احد ثواره .

ومن أهم اللوحات التي عرضت في المعرض لوحات لانجر وعسوده المدود دى لاكروا ثم كوربيه وكورومن انصار المذهب الواقعي ثم رينوار وجوجان وسوراه وديجا من رواد المذهب الانطباعي ثم ليجيه وفلامنك ودونجان من انصار التكعيبية وأخيرا يجيء الفنان الكبير مائيس مشكلا في نهاية الرحلة قمة الفن الفرنسي في التصوير .



موت مارا للفنان دافيد

وقد تصدر مدخل المعرض الذي خصص للفن الحديث لوحة دافيد المشهورة جدا « مقتل مارا » ، ذلك الفنان الذي نفى الى بلجيكا في الفترة ما بين ١٨١٥ - ١٨٢٥ حيث مات هناك غريبا عن دياره ، اما قصة هذه اللوحة الشهيرة التي تمثل مقتل مارا (١٣ يوليو ١٧٩٣) صديق الشعب (وبالنسبة يقدم المخرج جون تاسو في هذه الايام على مسرح ساره برنار مسرحية الكاتب الألماني المعاصر بيتر فايز (مارا - ساد) والتي تدور حوادثها حول حياة البطل مارا وقصة استشهاديه) فبعد مقتل الثائر العظيم بساعتين كان الفنان الكبير دافيد يقف امام جثمانه يرسم تخطيطا سريعا للمشهد الاليم الخالد ، وبعد ذلك بقليل استكمل الفنان ازوع لوحاته على الاطلاق ، لانها كانت



حلاوة زمان ومسرح الشعور

العالم الخارجى أو الخلفية الاجتماعية على هذه الذات من خلال رحلة يبحث فيها كل فرد عن ذاته سواء كان بالمجابهة الخارجية لقوى معادية أو بالمجابهة الذاتية للنفس ومحاولة إعادة تركيب صورة للذات تناسب الفرد وتتصالح مع صورة مثالية أخرى للخلفية الاجتماعية .

وطبيعى ان الأفراد فى هذه المرحلة لا يمكن اعتبارهم من الأسوياء بحال من الأحوال أولا لأن فكرة النفس السوية مرفوضة علميا . وثانيا وهذا هو الأهم هو أننا نتعرف على هؤلاء الأفراد فى مرحلة معينة يحاولون فيها الوصول الى حالة سوية ومن ثم كان من المستحيل أن يكونوا أسوياء . ويؤدى بنا هذا الى الحديث عن أحداث مسرحيات رشاد رشدى وهى « حلاوة زمان » لنحاول أن نتبين موقعها على هذه الخريطة المبدئية لمسرح رشاد رشدى .

فى « حلاوة زمان » نجد عددا غير قليل من الشخصيات غير السوية ، وهى غير سوية بدرجات متفاوتة حسب علاقة كل منها بماضيها ، بالأحلام التى كانت تحملها فى الماضى ، بصورة الذات المثالية التى أرادت تحقيقها وفشلت أو لم تتمكن من تحقيقها على الوجه المرضى ، الماضى هنا فى هذه المسرحية تحول الى قدر ، كما قال الدكتور رشاد رشدى فى حديث له بمجلة المسرح ، فإذا تناولنا الشخصيات كلا على حدة ربما وصلنا الى درجة أكثر من الوضوح فى فهم أبعاد التجربة الانسانية فى « حلاوة زمان » .

ولنبدا مثلا بكروان الذى اعتقد أنه من أهم الشخصيات بل يكاد يتساوى مع شاكر بك فى كونهما محركى الأحداث وهما يعلقان لكل فى حدود تجربته الخاصة على ما يدور فى المسرحية ويعطينا ما يمكن أن نفتقده من معان لما يحدث أمامنا . عم كروان يبيع حلاوة زمان ولكنه ليس مجرد بائع للحلاوة ، فهو مرتبط بأسرة

أنه ليس وحيدا فى غابة كثيفة من المصالح والأطماع والصراع من أجل لقمة العيش ، بل فرد فى أسرة انسانية كبيرة يستطيع ان يطمئن على نفسه وسطها .

فإذا تناولنا إنتاج رشاد رشدى المسرحى فسنجد انه فيما عدا « الفراشة » ، باكورة أعماله ، والتى التزم فيها خط التطور التقليدى فى الشخصية محور الحدث . رغم أنه لم ينس أن يردد هذه الشخصية الاساسية على مستويات مختلفة ، سوف نجد أنه يركز ، لا على خط صاعد للحدث بصورة رأسية وإنما على خلق وحدة قيمية أساسها الموازنة والتضاد فى عزف موتيفات متباينة، تصنع بتباينها تناغما كلياً فى النهاية وذلك لأنه يعزف هذه الموتيفات، كما فى الموسيقى على مقام واحد ، هو أساس الوحدة التى يبنينا .

فالقمة هى التى تنتظم الشخصيات وهى التى تنتظم الأحداث ، وليس الفكرة أو المشكلة التى يبحث لها المؤلف عن حل ، كما يفعل مسرح الفكرة . ولذلك فنحن لا يمكننا بسهولة استخلاص فكرة أو مضمون معين يفصل عن بناء المسرحية ككل ، فإن فعلنا ذلك لفقدنا المتعة بالتجربة الانسانية التى تؤديها المسرحية ، ولحلونا مسرحياته الى مانيفستات تثبت أفكارا معينة وبذلك نخنق الحياة فيها تحت لافتات قد تفيد هواة التصنيف والاستسهال ولكنها لا تفيد هواة الحياة ، ولا تسمح لنا كما قلنا من قبل بالتعرف على نفوس انسانية أخرى ، وبذلك يقتضى أهم عناصر الفن .

لم أتعرض فيما سبق بالتفصيل للبناء المسرحى أو للتكنيك عند رشاد رشدى لأن غرضى الأساسى كان البحث عن نقطة الالتقاء فى مسرحياته . وأعتقد اننى قد حاولت الوصول الى نتيجة عامة وهى أن المنطقة الدرامية التى يعمل فيها الدكتور رشاد رشاد رشدى هى تلك الكائنة داخل الذات وانعكاس

ان تناولنا لعمل من أعمال الدكتور رشاد رشدى المسرحية يجب أن يبدأ بادراكنا أن نوع المسرح الذى يكتبه يختلف بدرجة كبيرة عن المسرح المألوف عندنا على الأقل . ويكفى هذا الاختلاف فى أن منطلقه الى المسرح ليس حبكة تحبك أو قضية تحل أو ترك بغير حل أو حدثا ضخما يقلب حياة الناس رأسا على عقب ، بل على النقيض من ذلك يتخذ رشدى منطلقه من لحظات الشعور العابرة فى حياة شخصياته بحيث يمكن القول بأنه يستهدف خلق تجارب شعورية انسانية تحل فيها المفارقات البسيطة محل الصراع الحاد التقليدى فى المسرح ، وتنزوى الأحداث الضخمة بعيدا لتبرز تفاصيل من الحياة اليومية تقرر مصير الشخصيات ، وعندما تتراكم هذه اللحظات فوق بعضها البعض تتبدى أمامنا صورة كاملة لحياة لا نهتم بمظهرها الخارجى بقدر ما نهتم بما فيها من الداخل ، ولهذا فهى لاتخاطبنا بصورة مباشرة زاعقة ، بل تتسلل الى داخل نفوسنا تربت عليها وتسويها لتعيد لنا السكينة التى نفتقدناها فى حياتنا نحن اليومية وتعيد الينا الفرحة التى ننساها وسط مشاغلنا العديدة : فرحة التعرف على نفوس انسانية ، فلا شيء يسعد الانسان قدر تعرفه على انسان آخر فيحن حوله من البشر ، عندئذ يحس



د . رشدى



مشهد من المسرحية

الشباب ، فى حين انه ربما كان الشئ الوحيد الذى فقده ، ورغم ان دور يحيى فى المسرحية دور فرعى ، الا انه يلقي الضوء على القيمة العامة فى المسرحية وهى علاقة الحاضر بالماضى .

ثم نصل الى وحيد الشاب الذى توقف نموه العقلى عند الخامسة من عمره لنجد انه يعطينا ما يسمى بالتلخيص الموضوعى لقيمة المسرحية ، بل تكاد علاقته بعزيزة تشكل الموقف الاساسى فى المسرحية بصورة مجسدة ، فهو قد أصيب بالصرع فى طفولته وتجمد نموه العقلى وبسبب هذا التجمد وربما أيضا كنتيجة لهلوسات كروان تجسدت أحلامه بل وحياته كلها فى عزيزة ، التى تجسدت هى الاخرى أو توقف نموها ، وهذا التشابه الكيفى بينهما زاد من ارتباطه بها وأصبحت هى لديه صورة ذاته لا يحيد عنها ولا يطيق ان يستغنى عنها للحظة واحدة . . . ولعل رشاد رشدى لم يكن واعيا تماما بهذه النقطة ، الا أن جعله حدث الفصل الاول يدور كله او معظمه حول وبسبب عيد ميلاد وحيد وتجميعه للأسرة الاقطاعية كلها حوله يوحى بصورة غير مباشرة أن الأسرة كلها سجيننة تصورات معينة ، أنها قدرة مشلولة لأنها غير قادرة على التطور أو على النمو وهذا الايحاء يتجسد فعلا فى الفصل الثالث حين يحبس شاكى فى أزمة جنونه افراد الأسرة كلها ولا يسمح لاحد بالخروج .

وحتى شاهين المالك الصغير المأذى التفكير ، سجين هو الآخر فى فكرة ثابتة ان لكل انسان يبحث عن كنز

الحدث ، يعلق على الأحداث ويعطيها ظلالا أخرى من المعانى تزيد المسرحية خصبا وثراء وتحولها الى جسم مشع بالايحاءات غير المباشرة . فشاكر له أيضا قصة حدثت منذ عشرين عاما . كان مهندسا للرى فى السودان وحدثت له تجربة مع تمساح كاد يلتهمه لولا أن أنقذه الكشافات السودانيون . ومنذ تلك اللحظة تجدد شاكر عند هذه التجربة وسجن فى سجن الفكرة الثابتة فكرة ان التماسيح سوف تأتى عليه وفكرة أن التماسيح هى الشر الوحيد أو هى المسئولة عن كل مافى العالم من شرور ، ويزداد جنون شاكر زيادة مطردة مع أحداث المسرحية . انه فى الفصل الثالث يحبس كل أصل البيت معه فى عالمه المجنون ويهيب بهم أن يصطادوا التماسيح ، أن يقفوا الى جواره ، لأن الشر فى العالم كثير

أما نادية ، فهى سجيننة من نوع آخر ، انها تريد كمال لنفسها ولا يستطيع هو بمفرده أن يفعل شيئا ازاءه . . . وحين يتصور فى نهاية المسرحية أنه قد قضى على التماسيح ، فانه يكون قد وصل الى قمة جنونه ، لأنه جسد الأوهام وقضى عليها ، ومع ذلك أيضا يظل شاكر هو الآخر خارج منطقة الأحداث المباشرة على المسرح لأنه سجين فى عالمه الخاص ، سجين تصورات التماسيح .

أما يحيى ، صديق شاكر ، فهو يعانى من عقدة أخرى لا تقل عن عقدة شاكر وأن اختلفت نتائجها ، فهو رغم أنه بلغ الستين من عمره الا أنه مازال يعيش ماضيه حين كان زيرا للنساء ويتصور ان الشئ الوحيد الباقي هو

المحامى الاقطاعى زيدان بك منذ شبابه حين كان يعمل خفيرا لديه . . . وعندما يدخل الى المسرح ، بعد أن نستمع الى ندائه التقليدى الذى يقوله بصورة غير تقليدية حين يقاس بكلماته « حلاوة زمان ياو له ، حصان للبننت ، عروسة للجدع ، بس حاسب لا تقع » وهو يعكس هذه الكلمات لانها ترتبط بتجربته الخاصة التى يحكيها لنا حين يدخل الى المسرح :

كان مريضا يوم ولد وحيد ، ابن زيدان بك ، حين دخل عليه أحد أصدقائه ليعلن له وهو يبكى أن زوجته ، زوجة كروان ، شهية ، قد هربت مع أحد العمال وأخذت معا ابنتها عزيزة ، ورغم أن المسرحية لا تقول لنا بصراحة ان كروان تعلق بوحيده منذ يوم ولادته واعتبره ابنا له عوضا عن عزيزة التى فقدتها ، الا اننا يمكن أن نستنتج ، فالعروسة التى يحملها وحيد معه طوال الوقت والتى يتعلق بها تعلقه بالحياة ، اسمها عزيزة ، هكذا سماها كروان فيما أظن وظل يعاملها كابنته حتى تجسد الوهم أمام وحيد وتحولت العروسة أمامه الى بنت صغيرة ، شريكة حياته ، تنمو معه حتى انه يتزوجها قبل نهاية المسرحية ويناجيها طوال الوقت ويحاسبها على تصرفاتها لدرجة اتهامها بالخيانة حين يخطفها شاهين أول مرة ، ويعود الى كروان لنجد أنه يتمسك بالماضى ، يتمسك بكون شهية زوجة له ويرفض الاستسلام للواقع الحاضر المؤلم وهى انها قد خانتته وهو يحلف مثلا بالطلاق عند ما يقنع بهية بأن تبقى :

كروان : لا الليله ولا بكره ، ولا بعد بكره ، على الطلاق ما انت مسافره (للجميع) أنا لسه ماطلقتش شهية . موش هاطلقها ابدا . ها تفضل طول عمرها مراتى غصب عنها . موش هاتتجوز غيرى لغاية ما تموت والا اموت أنا .

وكروان حين يحكى حدوثه لوحيد ينتقى قصة تعكس مباشرة حكاية مع شهية وعزيزة ، مع تركيز أكثر على عزيزة ، ومع تمنى أن تكون زوجته شهية مثل بدر البدور التى تمثل قمة التضحية ولا تهرب من حبيبها قمر الزمان لا عندما يضرب بمرض فقط أو حتى اذا تحول إلى حجر .

نفس الشئ ، يفعله شاكر بك ، هو الآخر يعلق بطريقة غير مباشرة سواء بقصته الشخصية أو بتدخله فى

ويُفنى عمره في محاولة العثور عليه ، وقد كان يمكن لهذه الفكرة أن تشفع له وأن تخفف من انتهازيته لو لم يتلخص هذا الكنز لديه في الثروة والمال ، وهو طوال المسرحية يريد أن يخطف شيئا ، أى شيء ، معتقدا أن هذا هو حقه الطبيعي والشرعي في الحياة فهو قد اشترك في عملية رهن أرض الفلاحين مع زيدان بك ونادية وكمال ، واشترك في قتل الأرض لانه يعتقد ان من حقه ، طالما توافرت لديه «الشطارة» اللازمة أن يحصل على ٢٥ فدانا في مقابل ثمن بخس ، وهو على استعداد لأن يفعل أى شيء في سبيل هذا الهدف ، لامانع من الغش والسرقة واتهام الفلاحين ظلما بالسرقة ، بل ولا مانع من أن يقوم فعلا بخطف عروس وحيد ، عزيزة ، التي يضع فيها مصاغا ونقودا حين تفشل مؤامراته مع شريكه لسرقة أرض الفلاحين وذلك بسبب جبنه الشديد ، الذي يجعله يهرب عند أول بادرة خطر .

أما ناديه فهي سجيئة من نوع آخر ، انها تريد كمال لنفسها ، ولا يهمها شعور كمال ولا تهمها الأرض الا كوسيلة للحصول عليه ، ويكاد دورها في المسرحية يكون مقصورا على الأرض أولا عندما كانت مطمئنة الى وجود كمال بجوارها ، أما حين تصل الدكتورورة بهيه الى البيت وحين تحس ناديه ان كمال يكاد يفلت من بين يديها ، فانها تحول جل اهتمامها اليه لدرجة أنها تعرض نفسها عليه في أكثر من موقف .

ورغم أن كمال مهندس الري الشاب ليس سجيئا ، فانه أيضا ليس حرا وهو ليس حرا لانه اختار الطريق الخاطئة لتحقيق ذاته ، فهو يريد أن يساعد الفلاحين ، أن ينتشلهم من فقرهم وتأخرهم الشديد ، وهو قد نسي مشروعا كان قد أعدّه عقب تخرجه من الجامعة يجعل الأرض جنة ، واستسلم للمشاكل العاجلة وظن أنه باشتراكه في رهن أرض الفلاحين سوف يساعدهم ، وبذلك يشترك دون وعى في سرقة الفلاحين ، لأنه لم يكن مخلصا لحلم شبابه الذي كان يتركز في التغيير الجذري لا في الترميمات أو الاصلاحات التي ان دعمت الخبز الموجود ، فهو دعم بصورة أقوى للشر

الموجود ، ويظل كمال يتخبط بين غيته في عمل شيء نافع للفلاحين وبين استسلامه للكسل والسلبية حتى تصل الدكتورورة بهيه ابنة خالته وشريكة أحلام شباه وتظل تحاول أن تجعله يفيق من هذا الاستسلام حتى يتنبه شيئا فشيئا لما يفعله وحين تتاح له الفرصة ، فانه على الأقل يبدأ في هم صرح الاقطاع المتداعي الذي اشترك في بنائه دون وعى ، وحتى يصل الى قراره بأن يخرج للقاء الشر بيديه بالعمل .

وفي جهة أخرى بعيدا عن مشكلة الأرض وعن تمامسيح شاكر وشبقي نادية تجاه كمال ، نستمتع للحن ناعم حالم يلعبه على التوالى رؤوف وفريده ، اللذان يمثلان على المستوى العاطفي الانساني ، الجانب الأهم من التنوير الذي أصاب شخصية كمال ، والذي فضل رشاد رشدي فيما يبدو أن يعطينا اياه بصورة غير مباشرة ، بعيدا حتى عن الشخصية : رؤوف الفنان يحب فريده قريبة صديقه كمال حبا مشبوبا لمدة ثلاثة أشهر أو أربعة ، وفجأة يخبر هذا الحب لديه ، وبدلا من أن يركز رشدي على النقطة التقليدية في أمثال هذه المواقف ، كان تشكو الحبيبة المهجورة من هجر الحبيب ، فان الحبيب الذي لم يعد يحب هو الذي يشكو ويتألم لأنه لقد ما كان يملأ عليه حياته ولأن فريده يعذبه ولأنه لا يستطيع أن يمضي في خداع الفتاة ، وهو طوال المسرحية يحاول أن يهرب ، تماما كما كان يفعل دون وعى حين يتهرب من مشروعه الأساسي ، وتساعد هذه التنويه على القيمة الرئيسية في كمال اللحن دون التعرض للملل الذي يمكن أن ينتج عن قصر الصنف على آلة واحدة أو مجموعة من الآلات المتشابهة .

ولعلنا لاحظنا أن المسرحية بهذا الشكل تحتوي على قدر كبير من الأحداث والحكايات التي تبدو منفصلة ... وهي فعلا منفصلة اذا التزمنا الواقع الحرفي ، أما اذا توخينا صدق الواقع الفني ، فان هذا الانفصال يفيد أكثر كما يضر بالوحدة الفنية العامة للمسرحية ... فكل من الشخصيات ، رغم كونها جزيرة منفصلة لها عالمها الخاص ، الا انها تشكل في مجموعها

وحدة جغرافية واحدة وتقع في بحر واحد هو القيمة الأساسية وهي علاقة حاضر الانسان بماضيه ومدى اخلاصه له أو بعده عنه أو محاولة الهروب منه ، وبهذه الطريقة فان دور كل شخصية ينعكس على باقى الشخصيات دون أن نحس بذلك ودون مباشرة غليظة .

ورغم تشابك العلاقات في المسرحية ورغم كثرة عدد شخصياتها ، فان المؤلف يفلت من الغموض بطريقتين : أولاها أنه ألقى بالخطوط العامة للحدث في بداية المسرحية بحيث نعرف المشكلة الأساسية في خلال الدقائق الأولى من المسرحية وحتى نتيقن أن المسرحية ليست أساسا مشكلة أرض أو اقطاع ، بل هي مشكلة الانسان وراء هذا كله ، مشكلة النفس البشرية التي تختلج خلف الأحداث الخارجية ، ولهذا فان بناء الفصل الأول يقابل الحركة الأولى في السيمفونية حيث يحدث ما يسميه الموسيقيون « عرض القيمة » ان لم يجانبني الصواب في التعبير ... أما الطريقة الأخرى التي أفلت بها المؤلف من الغموض فهي في استطاعته أن ينقل نبض وإيقاع الحياة اليومية عند أسرة مصرية في الأربعينات أو في الخمسينات الأولى أثناء فترة حافلة في حياة هذه الأسرة وبإعادة ترتيب تفاصيل هذه الحياة ، اليومية بالصورة التي قدمها ، أعطى لها معنى دون أن يحاول أن يتدخل بصورة مباشرة في الحدث ودون أن يقيم من نفسه واعظا ووصيا على أخلاقيات الجمهور ، بل ولم يحاول أن يدين أحدا من الشخصيات .

واذا كان لي في نهاية هذا العرض التحليل لبعض جوانب مسرحية « حلاوة زمان » أن أنقل انطباعا عاما عن المسرحية ، فأننى أعتقد أنها في مجملها تحمل بصمات تأثر رشاد رشدي بانطون تشيكوف وصورة واضحة ليس من أقل آثارها أنها مسرحية مصرية تمسما ، كما كانت مسرحيات تشيكوف روسية تماما .

فاروق عبد الوهاب



عبد الرحمن الرافعي وتاريخ مصر القومي

دكتور حسين فوزي النجار

● احياء المآثر التاريخية من تاريخ الوطن ،
او ما يشير الطموح في الامة المصرية من تاريخ
الامم الاخرى ، كان بعض ما قامت به مدرسة
مصطفى كامل لاثارة الوعي القومي في الامة ،
وآمن الرافعي بهذا الاتجاه .

● اقدم عبد الرحمن الرافعي على ما لم
يقدم عليه المؤرخون المدرسيون ممن احترقوا
تدريس التاريخ في الجامعة وفي غير الجامعة ،
فحين قصرت جهود هؤلاء على المحاضرات الجامعية
حمل وحده الجهد .

● وقد نجد الرافعي متأثرا الى حد ما
بالنظرة الاخلاقية للتاريخ ، وهي النظرة التي
سادت في القرن التاسع عشر ممثلة للمقيم الاخلاقية
للمذهب الفردي ، الا ان الرافعي لا يتصدى
للتاريخ كفيصل بين القيمة الاخلاقية بل يتخذ
احيانا منبرا للوعظ والارشاد .

نشأ في مدرسة مصطفى كامل الوطنية وتشرب مبادئها وأخلص لها وكان أكثر أبنائها إيماناً بها ووفاء لمثلها ، حين أنكر الناس هذه المبادئ ونسوا تلك المثل وانصرفوا عنها إلى مدرسة سعد زغلول حين غدا سعد زغلول زعيماً لثورة ١٩١٩ ، وكسفت زعامته كل زعامة حوله ، وآمنت الجماهير به إيماناً جعل قوله الحق مهما قال .

بين مدرستين

وكان الخلاف بين المدرستين عميقاً ، لم تدرك الجماهير مداه ، لأن الجماهير لا تعنى عادة بالأسلوب قسراً ، ما تعنى بالمبادئ والغايات ، ولم يكن عليها خلاف بين المدرستين فالوطنية مبادئها والاستقلال غايتها ، ولكن بينما أقام مصطفى كامل القضية الوطنية على أساس من القانون ، أقامها سعد زغلول على أساس من الواقع . وإذا رفض مصطفى كامل الاحتلال البريطاني واعتبره انتهاكاً لمعاهدة لندن سنة ١٨٤٠ التي تتضمن اعترافاً دولياً فضلاً عن اعتراف بريطانيا بمركز مصر الخاص داخل الكيان العثماني ، فإن بريطانيا نفسها كانت تشعر بحرج مركزها في البلاد ، وظلت تعترف بالسيادة العثمانية على مصر وتدعى أنها لم تدخل مصر إلا لإقرار النظام وتوطيد سلطة الحديو ، وأخذت فرنسا تعترض على الاحتلال البريطاني وتقاومه حتى عقدت الاتفاق الودي مع بريطانيا عام ١٩٠٤ ، فاتجه مصطفى كامل بالقضية المصرية إلى المجتمع الدولي وإلى فرنسا بالذات ، وأد واجه سعد زغلول الاحتلال كواقع فعلي ، فإن بريطانيا كانت قد ألغت السيادة العثمانية على مصر وأعلنت حمايتها لها ، ولم تعد القضية المصرية تثير في المجتمع الدولي ما كانت تثيره من اعتراض على وضع بريطانيا في مصر من قبل ، فاتجه سعد زغلول بقضية البلاد إلى مؤتمر الصلح في باريس ثم إلى بريطانيا نفسها عساه يتفق معها على ما يحقق استقلال مصر الذاتي مع الاحتفاظ لبريطانيا بمصالحها التقليدية في البلاد .

كان لكل مدرسة واقعه الذي نشأت فيه وكان عليها أن تواجهه وفقاً لما يمليه عليها هذا الواقع ، فإذا سلم سعد زغلول بمبدأ المفاوضات للوصول إلى حل للقضية فقد رفضت مدرسة مصطفى كامل أي اتجاه للمفاوضات قبل أن تجلو بريطانيا عن وادي النيل .

ورغم اختلاف الظروف فقد ظل عبر الرحمن الراجعي وقلة أخرى بقيت في الحزب الوطني على مبادئ مصطفى كامل لا ينفون عنها حولاً ولا يرضون بغيرها بديلاً .

ولعل الوفاء وحده هو الذي يحمل الراجعي على البقاء في حزبه ، أو لعله انكار الوفد المصري لترشيح من يمثلون الحزب الوطني في هيئته ، واختياره من اختارهم دون الرجوع إلى الحزب في هذا الاختيار ، فحيث لا يجد الراجعي مكاناً في صفوف الوفد فإن مكانه أثر في صفوف الحزب الوطني ، وحين أجريت الانتخابات النيابية عام ١٩٢٤ فاز على مرشح الوفد فشحجه هذا على البقاء في حزبه الذي نشأ فيه وتشرب مبادئه . أو لعلها المثالية التي حكمت أفكاره ونظرته للحياة

طوال حياته هي التي أبقت في حزبه ، وهي المثالية التي « جعلتني - كما يقول - أختار المعارضة في البرلمان ... » فقد شعرت أنه من واجبي ككاتب أن أتخذ من الحياة النيابية أداة للكفاح الوطني ، وأن تكون استمراراً لكفاحي الماضي ، وهذا يقتضي مني أن أكون على شيء من الاستقلال عن الوزارة القائمة .

ولكنه يخرج من « حوادث سنة ١٩١٩ وسنة ١٩٢٠ - كما يقول في مذكراته - والتواء السياسة الإنجليزية تجاه مصر ، وتصريحات أقطابها ، ومناوراتهم ودسائسهم ، ودراساتي السابقة للمسألة المصرية ، كل أولئك قد أقنعني بأنه لا يزال أمام مصر تضال طويل ليحقق أهدافها ، وأن ما كان يظنه البعض من أن حل القضية المصرية على أساس سليم أمر قريب المنال ، إنما هو وهم من الأوهام ، وأن معنويات الأمة في حاجة إلى أن يلم المشتغلون بالحركة الوطنية ، أو من يودون الاشتغال بها بجهد الأهم في سبيل حريتها واستقلالها ، فاتجهت في سنة ١٩٢١ إلى عرض صفحات من هذا الجهد على أنظار المواطنين وإبراز ما تحتويه من مثابرة وثبات وصدق وإخلاص ليترسبوا الخطوات الصحيحة للجهد الصحيح . نشرت هذه المقالات تباعاً في صحيفة (الأخبار) ثم جمعتها في كتاب واحد عنوانه (الجمعيات الوطنية - صحيفة من تاريخ النهضة القومية) دعوت الأمة فيه إلى التمسك بأهداف المقاومة الوطنية وتدعيمها بالإخلاص ، وانكار الذات .

الجمعيات الوطنية

وكان كتاب « الجمعيات الوطنية » أول ما كتب من دراساته التاريخية ، عرض فيه كفاح الشعب الفرنسي في ثوراته من سنة ١٧٨٩ إلى سنة ١٨٧٥ ، وثورته الأمريكية للاستقلال (١٧٧٤ - ١٧٨٣) ، والجمعية الوطنية الألمانية (١٩١٩ - ١٩٢٠) ، والقومية البولونية خلال مائة وخمسين عاماً ، والحركة الوطنية في الأناضول ، التي أنقذت تركيا من معاهدة سيفر بعد أن فرضها الحلفاء غداة هزيمتها في الحرب العالمية الأولى . عمل فيها على إبراز دور الشعب وكفاحه في مواجهة الاستبداد أو الاستعمار أو الهزيمة . وهي دراسة ناضجة رغم أنها باكورة عمله في التاريخ ، لا فلس فيها هذا العناء الذي نحسه من المؤلف في تاريخه للحركة القومية في مصر وإن برز فيها منهجه التاريخي جلياً واضحاً .

وظهر كتاب « الجمعيات الوطنية » عام ١٩٢٢ ، قبل أن يصدر الجزء الأول في سلسلة تاريخ الحركة القومية بسبع سنوات ، وإن راودته الفكرة إلى كتابة هذا التاريخ منذ سنوات بعيدة قبل هذا التاريخ حين أخذ سنة ١٩١٤ - كما يقول - يدون « مذكرات عن حوادث مصر تكون مادة لي عندما أؤرخ الحركة القومية ، وقد ضببت هذه المذكرات قبيل اعتقالي في أغسطس سنة ١٩١٥ ، ثم أعيدت إلى بعد الإفراج عني سنة ١٩١٦ ، وشغلني الحوادث بعد ذلك عن تنفيذ فكري ، على أنني لم أدع التهيؤ لها واستكمال عناصرها ومراجعتها وأصولها .

أما اتجاهه الى هذا الميدان من الكتابة التاريخية فيرجع الى نشأته في مدرسة مصطفى كامل الوطنية وتأثره باتجاهاتها وأسلوبها ، وكان بعض ما تعنى به هذه المدرسة احياء الجوانب التاريخية التي تفيد الأمة وتوجهها في كفاحها الوطني ، فكتب مصطفى كامل « المسألة الشرقية » سنة ١٨٩٨ لما لها من تأثير مباشر على المسألة المصرية ، وكتب بعد ذلك « الشمس المشرقة » سنة ١٩٠٤ يتحدث فيها عن نهضة اليابان الحديثة مثالا لما تحتذيه الأمم الناهضة لتقدمها وارتقياتها . وفي عام ١٩٠٥ جمع خطبه التي ألهاها عن المسألة المصرية ، والرسائل التي تبادلها مع سياسة أوروبا ، وترجمها الى الفرنسية وأصدرها في كتاب بعنوان « المصريون والانجليز » ، كما كتب خليفته في زعامة الحزب الوطني « محمد فريد » « البهجة التوفيقية في تاريخ مؤسس العائلة الحديوية » عام ١٨٩٦ ، والف « تاريخ الدولة العثمانية » عام ١٨٩٤ و « تاريخ الرومان » عام ١٩٠٢ ، عدا ما كتبه عن رحلاته الى بلاد أوروبا .

فاحياء المآثر التاريخية من تاريخ الوطن ، أو ما يثير الظهوح في الأمة المصرية من تاريخ الأمم الأخرى كان بعض ما قامت به مدرسة مصطفى كامل لاثارة الوعي القومي في الأمة ، وآمن الرافعي بهذا الاتجاه فنراه في أول مقال ينشر له باللواء في ٩ مارس ١٩٠٨ ، بعد وفاة مصطفى كامل بشهر يقول : « للحوادث العظيمة على حياة الأمم تأثير كبير بما تحرك في القلوب من الشعور وتستفز فيها من العواطف » ، فلربما كانت حادثة مبدأ حياة أمة أو سببا في خلاصها من استبداد ظالم وإذا عدت الحوادث الكبيرة التي لها يد في تكوين الشعور الوطني عندنا لجعلنا في مقدمتها وفاة فقيدنا العظيم مصطفى كامل ، فلقد كانت وفاته كشعلة من نار مست الشعور الوطني وأصابته منه موضع الاحساس والتأثر ، فانفجر وظهر بظهور لم يكن أحد يتنبأ به ، ولا يزال في نمو وازدياد » . هذا فضلا عما يقوله من انه أحب التاريخ منذ صباه « وكنت ولا أزال أراء مدرسة لتقويم أخلاق الشعب والنهوض بتربيته السياسية والقومية ، وزاد تعلقى به أنى رأيت فيه على ضوء التجارب وسيلة ناجحة لتثقيف العقول ورفع مستوى الوطنية والوعي القومي في النفوس ، فقد تكشف لي مع الزمن نقائص كثيرة في مجتمعنا وفي أخلاقنا وثقافتنا . لمحت على تعاقب الحوادث ضعفا في مستوانا الوطني ، ونقصا في وعينا القومي ، فكرت في الوسائل لعلاج هذا الضعف ، وتدارك هذا النقص ، فوجدت أن التاريخ تلجأ اليه أرقى الأمم لتربية الأخلاق ، وتثقيف العقول ، وغرس روح الوطنية في النفوس ، ومن هنا جاء تعلقى بالتاريخ ، أردت أن أجعل منه مدرسة للنهوض بالمجتمع ، وجعلت أن عقول الشباب والشيوخ لا تلقى الدعوة الصالحة بحسن القبول ، ولا تتعرف الحقائق الا اذا تقدم الوعي القومي وعرف المواطنون أحوال بلادهم على حقيقتها وكيف تطورت في مختلف مراحلها ، فعلى ضوء التاريخ يكونون أكثر صلاحية لقبول الأفكار السليمة ، وفهم الحقائق في الشئون العامة ، وإذا كان القمص وسيلة من وسائل نشر المبادئ الصالحة والأفكار السامية والمواظب النبيلة ، فاجدر بالتاريخ وهو

قصة واقعية أن يكون وسيلة للنهوض بالعقول والأفكار ، ونضج القرائح والسمو بأخلاق الجيل ، وتوجيه المواطنين الى المثل العليا في الحياة القومية .

ولم يكن تأثيره باتجاه مدرسة مصطفى كامل الى التاريخ ، ولم يكن حبه للتاريخ ، لم يكن هذان وحدهما ما جذباه الى التاريخ والبحث التاريخي ، بل كان ميله الى الكتابة أيضا ، هذا الميل الذي دفع في بداية حياته الى العمل في صحافة الحزب الوطني قبل أن يختار الجمع بينها وبين المحاماة ، وحمله على التأليف في ميدان آخر غير ميدان التاريخ فأصدر أول مؤلفاته سنة ١٩١٢ « حقوق الشعب » ووضع كتابه عن « التعاون » سنة ١٩١٤ . ثم هذا التشجيع الذي لقيه من محمد فريد حين قال له : « في البلاد صحافة وطنية ، وينقصها التأليف الوطني » وقد سلك هذا السبيل فاستمر فيه وفقك الله ، ويقول الرافعي تعليقاً على هذه النصيحة « وقد عملت بتبصير جهد المستطاع » ، وحين يسمع محمد فريد عن « اشتغالي بوضع كتابي عن التعاون » أرسل يقول : « قد سرني اشتغالكم بهذا المؤلف الاقتصادي » ، وحين صدر الكتاب بعث اليه يقول : « وصلني كتابكم في تاريخ النقابات ومستقبلها في مصر ، وقرأته من أوله لآخره ، فالفيتة أحسن كتاب أخرج للأمة المصرية في هذا العام ، فشكرا على هذه الخدمة الوطنية التي لا تقدر ، وفقكم الله للاستمرار في هذا الطريق المفيد ، وأفاد البلاد بأرائكم » .

دراسة الحركة القومية

وأملت الأفكار تراوده على أن يؤرخ لهذا الشعب في عصره الحديث ولم يكن لدى باديء الأمر برنامج واسع شامل لهذا التاريخ ، بل أردت أن أتخير بعض مراحلها فأؤرخها دون أن اتقيد بسلسلة متماسكة الحلقات تضم هذه المراحل ، ويقول ابنه فكر في أن يضع « تاريخا للزعيم مصطفى كامل باعتبار أنه باعث الحركة الوطنية الحديثة » ، ولكن رأيت أن تاريخ مصطفى كامل يستتبخ الكلام في مبدأ ظهور الحركة القومية « وانتهى من دراسته الى أن الحركة القومية الحديثة في تاريخ مصر تبدأ « بالمقاومة الأهلية التي اعترضت الحملة الفرنسية في مصر ومن ثم تطورت الفكرة عندى من تاريخ مصطفى كامل الى تاريخ أدوار الحركة القومية في تاريخ مصر الحديث ..

ويعد الرافعي كتابه « الجمعيات الوطنية » مقدمة لدراسة الحركة القومية ، ولكن الأيام تضي والفكرة تلح عليه وتراود ذهنه حتى فرغ اليها حين « أبعثت عن الحياة البرلمانية سنة ١٩٢٦ » ، وانقطعت صلتى بها ، وأصبحت (عاطلا) من العمل الذي اعتدت نفسي له منذ صباى « . وكان قد فاز في الانتخابات الأولى عام ١٩٢٤ على منافسه الوفدى بصوت واحد ، واختار في البرلمان الجديد موقف المعارضة ، حتى لا تكون « ديكتاتورية برلمانية يتمثل فيها الحكم المطلق بشكل يتلق مع ظواهر الدستور دون حقيقته ومعناه » . ثم فاز في الانتخابات الناقية التي أجراها « زيور باشا » سنة ١٩٢٥ بعد حل مجلس النواب على منافسه الوفدى الجديد

أيضا بأصوات قليلة ولكن المجلس الجديد حل في يوم انعقاده ، حتى اذا كانت انتخابات عام ١٩٢٦ أقصى عنها ليرث الهم من اقصائه فلا يليه عنه الا « أن أشغل نفسي بعمل استغرق معظم تفكيري وجهودي ، وصرفني وقتا طويلا عن الحياة البرلمانية ، وهو تاريخ الحركة القومية » .

وعكف على العمل سنوات ثلاثا أصدر الجزء الأول من هذه السلسلة عن النظام المملوكي والحالة الاجتماعية والاقتصادية للبلاد قبيل الحملة الفرنسية ثم أسباب الحملة ووقائعها وأحداث المقاومة الأهلية ، وأعقبه الجزء الثاني عن الفترة من « إعادة الديوان في عهد نابليون الى جلاء الفرنسيين ، وتولية محمد علي » ثم أرخ لمحمد علي ومن بعده من الخديويين حتى نهاية حكم اسماعيل في كتابيه « عصر محمد علي » و « عصر اسماعيل » ، ثم بدأ يصور التاريخ القومي بأبرز معالمه فكتب عن « الثورة العربية » و « مصطفى كامل » و « محمد فريد » و « مصر والسودان في أوائل عهد الاحتلال » و « ثورة سنة ١٩١٩ » و « في أعقاب الثورة المصرية » . ومضى في تاريخه لمصر حتى حركة الجيش في ٢٣ يولييه ١٩٥٢ وما بعدها .

وقدم الرجل بهذا الجهد الكبير الى المكتبة التاريخية ذخيرة لا ينكرها أي باحث في تاريخ مصر الحديث ، وأدى خدمة جليلة للتاريخ انفراد بها ، وكان له وحده الفضل فيها حين أقدم الى جانب عمله في المحاماة وفي السياسة على ما لم يقدم عليه المؤرخون المدرسيون ممن احترقوا بتدريس التاريخ في الجامعة وفي غير الجامعة ، فحين قصرت جهود هؤلاء على المحاضرات الجامعية ، وعلى املاء الدروس في غرف التدريس ، حمل وحده الجهد ، ولولا بعض رسائل الماجستير والدكتوراه لما رأينا لهؤلاء المؤرخين المدرسيين أثرا يذكر .

واتسم عمله بالاجتهاد الذي يحجب الفجاجة في بحث لم يتوفر لصاحبه النهج العلمي للبحث التاريخي وإن توخى في الحقيقة على قدر ما استطاع أصول البحث العلمي ، إلا أنه انتبه الأصول العلمية للتحليل التاريخي فجاءت أحكامه عاطفية أو ذاتية ، ولكن الحقيقة بقيت عنده مقدسة ، وبقيت الواقعة التاريخية مصدر اهتمامه .

منهجه في كتابة التاريخ

وفي سبيل الحقيقة كابد ولا شك كثيرا من العناء في السعي وراء المصادر ، وإن وقفت أغلب مصادره على المطبوع من الكتب المنشورة القديم منها والحديث بالعربية وباللغتين الفرنسية والانجليزية ، وإن طنت المصادر الفرنسية على الانجليزية . وقلما رجع الى الوثائق والمحفوظات الا في القليل النادر وحين تكون هذه الوثائق مطبوعة ومنشورة ، وإن عني بالرجوع الى الصحف المعاصرة ومضابط المجالس النيابية ، فلأنها ميسورة ، فما زالت وثائقنا التاريخية عسيرة المنال ولم تطبع بعد وتنتشر لتكون في متناول الدارسين ، في حين نشرت الوثائق والتقارير التي كتبها الرسميون من الأجانب عنا وغدت يسيرة المنال لكل باحث ، حتى الرسائل

والمكاتبات الرسمية بيننا وبين الدول الأجنبية نشرت بكاملها وما لم ينشر منها عمت صوره الفوتوغرافية أو الخطية على الجامعات والمعاهد العلمية ودور البحث في العالم . ولعل الجهد الذي قام به « أمين باشا سامي » حين جمع المراسيم والأوامر الخديوية في موسوعة ضخمة من عدة مجلدات صدرت بعنوان « تقويم النيل » ، فسررها على الباحثين ، من أجل ما قام به فرد لخدمة الباحثين ، لا يقل عنه قدرا ما قام به « جرجس حنين » - وكان أحد مديري الأموال المقررة بنظارة المالية - من جمع قوانين « الاطيان والضرائب في القطر المصري » مع الشرح والتعليق ، في حين لم تصدر حتى الآن موسوعة للمراسيم والأوامر التي صدرت في تاريخنا الحديث مما ييسر على الدارسين كتابة هذا التاريخ على حقيقته .

فإذا كان الرافعي قد اعتمد على المصادر المؤلفة أو الوثائق والاحصاءات المطبوعة مما نشر عنا باللغات الأجنبية دون العربية فلأن وثائقنا ما زالت قابعة في أدراجها تتطلب الانقطاع اليها والسعي وراءها مما ينوء به جهد الفرد ويقعد به عن عمله وكسب معاشه ، وكفى الرافعي حمدا أنه لم يهمل أي مصدر يفيد منه دون أن يحصل عليه وعلى بغيته منه . وكانت مصادره من الوفرة بحيث لم تترك في منهج البحث فقرة لم تمتلئ .

وكان الرجل دقيقا في تحريره للحقيقة وفي إبرازها على ما هي عليه دون تحريف أو تشويه وإن لجج به التفسير الى مناح بعيدة قد يختلف معه فيها غيره من الباحثين والمؤرخين . منساقا في بعض الأحيان وراء فائته ، أو موقفه نحو أحداث معينة وعاطفته منها ، ونظرته اليها ، أو لاعتبارات خاصة ما كان يمكن أن يتجاوزها ، ليصوغ تفسيره للتاريخ على أسس موضوعية .

ولعله كان يؤمن بما ذهب اليه في نظريته للتاريخ القومي من خلال مجد الدولة وعظمتها ، فتاريخنا القومي - كما يقول - هو « تاريخ مصر كوطن وتاريخها كأمة لها أهداف عليا تنشدها ، فهو يتناول تاريخها السياسي ، وتاريخها الحربي ، وتاريخها الاقتصادي ، وتاريخها الاجتماعي والثقافي » ولكنه كتب كل هذا مرتبطا بإرادة الفرد الحاكم ، دون أن يلم بأثره أو تأثيره في الجماهير ، وانعكاسه عليها انعكاسا يصور حالتها الحقيقية ، فما التاريخ القومي في الحقيقة الا تاريخ الأمة في نموها وتقدمها وتطلعها الى مستقبل أفضل ، وليس تاريخ الدولة في قوتها ومجدها ، فقد تبلغ الدولة غاية القوة وتصبح ولها قوة مرهوبة في الميدان الدولي ولكن مجموع الشعب يبقى مغلوبا على أمره مستعبدا للحاكم لا يناله من خير الدولة ومجدها ما يشبع رغبته المتزايدة للحياة الحرة الكريمة .

وقد نشأت هذه النظرة للتاريخ مع نشأة الدولة القومية الحديثة مرتبطة بعظمة الدولة ومجدها ورخائها القومي واتساع رقعتها مما أدى في النهاية الى ارتباط عظمة الدولة بتوسعها الاستعماري ، وفي هذا الاطار لا يحفل المؤرخ بغير الوقائع التي تكون في مجموعها قصة الدولة ، ولئن قيل

ان المجتمع يمثل الدولة تمثيلا تاما أو ان الدولة تنبع من المجتمع فلقد غدا التاريخ تاريخا للدولة . وانتفى منه الجانب الانساني للمجتمع فغدا خادعا لا يمثل الحقيقة من واقع المجتمع أو الأمة . ولكن المؤرخ يبقى بالرغم من تلك الصورة الناقصة صادقا مع نفسه ومع وقائمه ، وكثيرا ماتتساب المحنة الفكرية مؤرخا تمتد حياته ليشهد ضلال الوقائع في تصوير الحقيقة التي يبتغيها . كما انتابت مؤرخ ألمانيا الكبير « هاينكه » فلقد عاش « هاينكه » أربع حقبة في تاريخ ألمانيا يمثل كل منها عصرا تاريخيا مختلفا ، انتهى في أولها إلى أن الريخ البسماركى قد حقق المثل القومية الألمانية . وظهر كتابه « العالمية والدولة القومية » عام ١٩٠٧ ممثلا لهذا الطور من أطوار حياته كمؤرخ ، ثم نراه عام ١٩٢٥ عندما نشر كتابه « منطق الدولة » ، يتكلم بعقلية « جمهورية فيمار » الحائرة المزقة . وعندما قذفت به النازية بعيدا عن حياته الأكاديمية ، ينتابه اليأس من صدق أية نزعة تاريخية في كتابه « بزوغ النزعة التاريخية » سنة ١٩٣٦ ، حتى إذا رأى بلاده تجتو مستسلمة لهزيمة عسكرية ماحقة أشد من هزيمتها السابقة سنة ١٩١٨ ، يكتب « الكارثة الألمانية » سنة ١٩٤٦ ، مستسلما لرحمة المصادفة الصارمة العمياء .

وما المؤرخ الا كائن حى يتأثر ببيئته وزمانه ، ونظرته إلى التاريخ تبقى أسيرة المكان والزمان ، والفرق بين مؤرخ ومؤرخ هو في قدرته على التحرر - كما يقول « لورد اکتون » - من التأثير غير المناسب للأزمة السابقة وللزمان الذى يعيش فيه ، أو بعبارة أخرى من طغيان البيئة وضغط الهواء الذى نتسمه . فاذا أردنا دراسة مؤرخ فعلينا أن ندرسه في إطاره المكاني والزمانى ، فالمؤرخ مهما قيل من أنه فرد متميز في مجتمع الا أنه في النهاية وليد التاريخ والمجتمع الذى يعيش فيه .

والرافعى المؤرخ وليد بيئته وتاريخه ، بيئة يجتاحها الطموح القومى الذى أثاره مصطفى كامل ، وتاريخ هو سلسلة من المواقف والأزمات الحادة ، توارت صورته الأولى أمام صورته المائلة ، فلم يعد الناس يذكرون مساوىء محمد على ومساخر أسرته ، كما يذكرون مساوىء الاحتلال ومساخره . وشد الطموح القومى النفوس إلى التحرر من الاحتلال ومساوئه ، ولم تعد نفوسهم تتعلق بالتحرر من أسرة محمد على ومساوئها ، بل غدت الحركة الوطنية وهى نجد فى الخديو الذى يؤيد مصطفى كامل ويشجعه مؤثلا ونصيرا ، ونسى الناس أن المصريين قاموا ينصرون عرابى للتحرر من استبداد الأتراك والأسرة الخديوية ، ولم يعد منهم من يرى ضيرا فى أن يتبنى الخديو عباس الحركة الوطنية وهو الوريث الشرعى للخديو السابق الذى دخل القاهرة تحف به حراب جيش الاحتلال الجديد .

هذه النظرة المختلفة التى نبعت وليدة مكان وزمان جديدين هى التى تشد الرافعى إليها لايتحرر من وقرها حتى نهاية حياته . فلا يرى تاريخ مصر القومى الا فى فكرة الاستقلال - الاستقلال فى مفهوم الدولة القومية ، فتكون

عنايته بالأطار الخارجى للتاريخ أكثر من عنايته بإطاره الداخلى ، أو بمعنى آخر يصبح التاريخ لديه قصة الدولة فى نموها وتفردها ، وتكون الحقيقة التاريخية لديه ماثلة فى واقعة الاستقلال وفى كل ما يتصل بالاستقلال من وقائع . وتمثل فكرة الاستقلال عنده فى حقيقتين متماثلتين فى إطارهما العام أو الخارجى ، وان كانتا متماثلتين فى الداخل ، فالاستقلال كما يراه هو تحرر الدولة من أى سلطان خارجى ، وهو مفهوم لا يتناقض مع المفهوم العام للاستقلال القومى ، ولكنه يكتفى بذلك القدر من الاستقلال الذاتى الذى تقرره معاهدة لندن ١٨٤٠ « فهى التى حدثت - كما يقول - مركز مصر الدولى . وجعلت لمصر شخصية دولية مستقلة ، ورفعت مركزها من ولاية كغيرها لا تختلف عن سائر ولايات السلطنة العثمانية إلى دولة مستقلة استقلالاً مقبداً بقيود السيادة العثمانية » وبعضى فى تفسير ذلك فيقول : « ان مصر قبل حقت استقلالها بالفعل فى الحرب السورية الأولى التى انتهت بمعاهدة كوتاهية (سنة ١٨٣٢) ، لكنها لم تنظر القانون الدولى لم تكن سوى ولاية ليس لها (رسميا) من امتياز على الولايات العثمانية الأخرى ، لكن معاهدة لندرة وان تكن حرمت مصر ثمرة انتصاراتها وقيدت استقلالها بقيود شتى ، الا أنها قد اعترفت بأن لمصر مركزا دوليا مستقلا عن تركيا ، اذ جعلت حكومتها وراثية فى أسرة محمد على ، ومعلوم أن ولاية الحكم وخاصة فى ذلك العهد ، هى مظهر السيادة والاستقلال » . ثم يقول : « ولم يرد فى معاهدة لندرة من القيود العملية التى تحد ذلك الاستقلال سوى دفع جزية سنوية للباب العالي ، وسريان معاهدات تركيا فى مصر ، واعتبار قواتها الحربية جزءا من قوات السلطنة العثمانية » .

واذ يكتفى بهذا القدر من الاستقلال الذى تمنحه معاهدة لندن ١٨٤٠ ، نراه يرفض فيما بعد فكرة المفاوضات مع بريطانيا للوصول معها إلى تسوية للمسألة المصرية ، ويأخذ على « سعد زغلول » أنه لم يدع الحكومة والأمة إلى « علم الدخول فى هذه المفاوضات ، وإلى ترسيم خطة الجلاء ، فيقتصر الشأن بين مصر وإنجلترا على المطالبة بالجلاء ، لأن الجلاء هو جوهر القضية المصرية ، بل هو جوهر الاستقلال » .

وحين قبل سعد أن يذهب إلى لندن عام ١٩٢٠ على رأس هيئة الوفد لمفاوضة إنجلترا ، يرى الرافعى أن هذا الموقف من سعد ليس « صحيحا ولا سليما » ، لأنه لم يركز القضية الوطنية فى الجلاء ، وهو جوهر الاستقلال ، بل قبل أن يجعله موضع المساومة ، وارضى وجود قاعدة عسكرية بريطانية فى البلاد ، وان كان قد حدد مكانها بالشاطئ الآسيوى لقناة السويس ، وأغفل السودان إطلاقا .

فلما أعلن تصريح ٢٨ فبراير ١٩٢٢ باعتراف بريطانيا « بأن مصر دولة مستقلة - ذات سيادة - متضمنة التحفظات الأربعة المعروفة التى أجل البت فى شأنها إلى مفاوضات مقبلة » ، أعلنت اللجنة الإدارية للحزب الوطنى « أن تصريح الحكومة البريطانية لا يغير شيئا فى الحالة التى كانت عليها

المسألة المصرية قبل صدوره ، . . . واللجنة تنبه الأمة الى الاحتفاظ دائما بمطلبها الاسمي وهو استقلال مصر مع سودانها وملحقاتها استقلالاً تاماً غير مقيد بحماية أو وصاية أو وكالة أو احتلال أو أى قيد يقيد هذا الاستقلال . . .

النظرة الأخلاقية للتاريخ

ووقف الرافعي من التصريح موقف الحزب الذي ينتمى اليه فأنكر أن يكون هذا الاعلان بتحفظاته محققاً لاستقلال مصر ، فى حين أنه مجد الاستقلال الذى نالته مصر فى معاهدة لندن ١٨٤٠ على ما فيه هو الآخر من قيود تعوق مضمونه الفعلى ، فانساق وراء ذاتيته وعاطفته نحو الحزب الوطنى ولم يعرض للمقاومة بين مضمون الاستقلال فى المرتين ينتهى الى حكم تاريخى صائب . وهو بعض ما يقع فيه المؤرخ من تحيف فى التفسير حين يستسلم لوقر الزمان والمكان ولا يستطيع خلاصاً من تأثير ذاته على تفكيره . ولم يكن الرافعي متفقاً فى هذا الرأى مع ما ذهب اليه مجموع الأمة ، ولكنه كان خاضعاً لتأثير المدرسة السياسية التى نشأ فيها ومن برجاليا . فلم يستطع أن يدرك حقيقة التغير الذى ألم بأفكار الجماهير ولم يدرك أن وجه المسألة المصرية ذاته قد تغير بعد الغاء السيادة التركية على مصر عما كان عليه بعد الاحتلال البريطانى فى سنة ١٨٨٢ وقبل اعلان الحماية البريطانية على البلاد سنة ١٩١٤ . وظل هذا التأثير الذاتى قائماً فى نفسه وبرز بشكل واضح فى تاريخه لمصطفى كامل ، ومحمد فريد ، الا أن هذا التأثير لم يطغ على الحقيقة فبقيت الواقعة مقدسة وان غلفها بتفسيره الذاتى . وكان تفكيره الوطنى مصدر ذاتيته ، فكل ما يند عن هذا التفكير لا يعده نهجاً مستقيماً لتحقيق الأمنى الوطنية ، وتشرّب هذا التفكير الوطنى — كما قلنا — فى مدرسة مصطفى كامل ، وظل طوال حياته يتعمد فى محرابها ولا يرى للوطنية نهجاً قوياً فى غيرها . فاذا نأى بكتابتة التاريخية عنها كان موضوعها الى أقصى حدود الموضوعية حتى ليترك الحقيقة وحدها تتكلم دون أن يتناولها بتعليق أو تفسير كما كان فى الجزئين الأولين من تاريخ الحركة القومية وكما كان فى كتابه « الجمعيات الوطنية » ، فاذا علق فإن تعليقه ينصب على الجانب الأخلاقى مسجدياً العبرة أو العظة من قانون الأخلاق ، فتحت عنوان « عبرة التاريخ » من كتابه « الجمعيات الوطنية » وفى تعليقه على عهد الارهاب فى الثورة الفرنسية يقول : « وهكذا مثلت فيها من جديد مأساة انكار الشعوب جميل خدامها الأمناء وأبنائها الأوفياء ، فنسبت فى ساعة الغضب والفتنة اخلاصهم وجيل أعمالهم وقابلت حسناتهم بالجمود والانكار وجازتهم عليها شر الجزاء » ولا نستطيع أن ندرج مثل هذا التعليق فى باب التحليل التاريخى أو تفسير التاريخ ، أو ما نعهده عملاً من أعمال المؤرخ لعمل المؤرخ هو أن يسأل « لماذا انساق عهد الارهاب الى هذا العمل ؟ أما المعنى من انكار الشعوب لجميل خدامها فأمر لا ينبغي على قارئ التاريخ دون أية إشارة الى هذا المبنى . فليس المؤرخ مطالباً باصدار أحكام أخلاقية عن المواقف التاريخية العامة أو الخاصة ، ولا يعيننا كمؤرخين أن نبحث هل كان نابليون طيباً أو رديئاً ، وليس للمؤرخ

— كما يقول : « كروتشى » أن يحاكم أناساً ذهبوا مع الماضى ، والماضى وحده هو المسئول عن قبرثتهم أو اذانتهم ، أما حق المؤرخ فهو أن ينفذ الى السر الكامن وراء أعمالهم ، أما من يتصدى منهم للقيام بعمل القضاة ، يغفر ويدين ، فهو مجرد كما يقول من « الادراك التاريخى » .

وقد يتصدى المؤرخ لاصدار أحكام أخلاقية ، كان يصف « توينبى » غزو موبسولينى للحبشة عام ١٩٣٥ ، بأنه « خطيئة شخصية متعمدة » أو يرى سير « ايزيا برلين » أن واجب المؤرخ أن « يأخذ شولمان أو نابليون أو جنكيز خان أو هتلر أو ستالين بما اقترفوه من آثام ومذابح » ، الا أنه يسوق نفسه الى الحيرة حين يقف أمام عمل مجيد ينقضه من ناحية أخرى عمل لا أخلاقى ، ولا يخلص من هذه الحيرة الا برد العمل الى مكانه وزمانه من التاريخ وتلك هى وظيفة المؤرخ .

وقد نجد الرافعي متأثراً الى حد ما بالنظرة الأخلاقية للتاريخ وهى النظرة التى سادت فى القرن التاسع عشر ممثلة للقيم الأخلاقية للمذهب الفردى ، وحملت « اكترون » على أن يصور التاريخ على أنه « فيصل للمنازعات » ، من شهد للحيارى ، ونصير للقيم الأخلاقية « وأن يدعى « أن صلابة القانون الأخلاقى هى السر فى جلال التاريخ وسلطته وقدره » . الا أن الرافعي لا يتصدى للتاريخ كفيصل بين القيم الأخلاقية بل يتخذة أحياناً منبراً للوعظ والارشاد كأن يقول فى تبرير حروب محمد على : « ففى ميدان الحروب تكونت الدولة المصرية الحديثة ، وحقت استقلالها ، وكذلك قضت سنة الله فى الأمم ألا يأتيها استقلالها رغداً ، بل تخوض اليه غمار المتاعب والضحايا والآلام ، تناله بالقوة ، وتحافظ عليه بالقوة ، وإذا ما تراخت قوة الأمة واعتراها الوهن والضعف ، أو تطوحت وركبت متن الشطط ، أو تخاذل أبنائها وتفرقت كلمتهم ، التوى عليها القصد ، واستهدف استقلالها للخطر » . وقضت سنة الله فى خلقه أن الدول الفتية لا تكون ولا تنشأ الا فى ميادين القتال والنضال .

وتسوقه هذه النظرة الأخلاقية للتاريخ للوقوع فى شدة التعميمات واصدار الأحكام المطلقة ، فقد يرى فى حادث صغير دليلاً على صفات ونزعات اكبر من أن يحتملها الواقع التاريخى . وان كان لا يتجنى على صحة الواقعة التاريخية الا أنه يغلفها برداء قد يفوق ما تحمله تلك الواقعة من مضمون تاريخى ، فبدلاً من أن يصف كيف أصدر مصطفى كامل مجلته « المدرسة » أو أن يؤرخ لها أو يذكر بعض من كانوا يكتبون فيها لا يذكر الا أنها « أول مجلة مدرسية أصدرها طالب مصرى » وتلك حقيقة تاريخية جديرة بأن تذكر ، ولكنه حين يقول : « وفى اقدامه على اصدارها وهو بعد فى التاسعة عشرة من عمره ما يدل على عظيم همته ومضاء عزيمته وقوة وطنيته ، فليس من السهل على طالب فى مثل سنه أن يصدر مجلة يتولى تحريرها وادارتها والانفاق على تكاليفها ، بل هو عمل قد تنوء به الجماعة من الرجال » فانه يقع فى شدة التعميمات ويضمن الأعمال العادية قيماً عظيمة ، ويرتب عليها نتائج وأحكاماً هى دون حقيقتها بكثير .

حوافز الفرد الحقيقية ما يجعله على العمل لهدف معين ويهمل ما للأثر الاجتماعي من قوة على مصير الفرد ، ولا يذكر أن ذكاء على مبارك وقدرته على التكيف مع عصره هما سر تقدمه بدلا من التجديدات التي يفرق في نسبتها اليه .

تاريخ الحركة القومية

وكتب الراحل تاريخ مصر الجانب الذي وصفه بأنه تاريخ للحركة القومية « من بدء ظهور الحركة القومية في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر حتى اليوم (١٩٥١) أي في المائة والخمسين عاما الأخيرة » وكان ذلك في مقدمته للجزء الثالث من كتابه « في أعقاب الثورة المصرية » « لاعتقادي أن التاريخ الحقيقي للأمم إنما هو تاريخ نهضاتها القومية في نواحيها المختلفة ، السياسية والعلمية ، والاقتصادية والاجتماعية ، فهي أساس وجودها ، ومبعث تطورها ، وهي المعالم لتاريخها القومي ، وينبوع الفياض ، وما التاريخ القومي إلا كالمرآة تنطبع عليها صور النهضة وأطوارها ، وحوادثها وأبطالها ، وتقدمها وتراجعها ، وأفراحها وأحزانها ، وأهدافها وآمالها ... وعلى هذا النحو أخذت أخرج حلقات هذه المجموعة » .

ولكنه بعد كل هذا اللائ والعناء يخرج علينا بصورة عامة لتاريخ النولة الحديثة في مصر في نشأتها وتطورها ويد الحكام فيها لا نرى فيها يد الشعب إلا من خلال الأحداث التي يخوضها الشعب نفسه ، فنرى على طريقة الجبروت في التدوين التاريخي للأحداث وفي إطار من البحث الحديث في المصادر والمدونات والوثائق المطبوعة ، تاريخا للدولة نستطيع أن نعد الجزءين الأول والثاني من سلسلته لهذا التاريخ ، بما حفلا به من أخبار المقاومة الشعبية للاحتلال الفرنسي ، تمهيدا لقيام محمد علي وبناء الدولة الحديثة في مصر ، فإذا جاء على ذكر محمد علي وخلفائه حتى نهاية حكم اسماعيل نرى صورة الدولة بارزة في كل ما قام به الحكام من حروب ونظم اقتصادية وتعليمية وإدارة للحكم على أنها مظهر للارتقاء القومي دون تحيف على التاريخ أو اغضاء عن حقائقه المجردة ، فقد كان الرجل أمينا على أيراد الحقيقة ، ولكن نظرته الى المجد القومي ممثلا في مجد الدولة حملته على اعلاء ما قامت به الدولة من جهود لرفعها ذاتها أو ذات الحاكم اذا عرفنا أن الدولة كانت مطلقة وكل مرجعها الى الحاكم وليس للشعب شأن فيها يعمل ، اماما لما انتاب الشعب من ارزاء ومحن نتيجة لسياسة الدولة فلم يشر اليه الا في القليل النادر وحين تجمله الحقيقة التاريخية الى الإشارة اليها أو ذكرها ، فلم يذكر لحروب محمد علي الا أنها مظهر للسيادة والاستقلال ولم يشر الى أنها بغضبت المصريين في الجندية ، وتلك حقيقة أشار إليها « حسين مؤنس » في كتابه « الشرق الاسلامي في العصر الحديث » ولم يذكر ما ساقته اليه البلاد من فقر واملاق كما ذكرت في كتابي « رفاعة الطهطاوي » . ولم يقل ان محمد علي كان يدفعه طموح شخصي الى بناء ملك له ولابنائيه وانه لم يجعل للمصريين حساسا في أعماله ، وان جاء على ذكر كثير مما قالت المصادر الأجنبية عن نجاح تجنيد المصريين ،

ومثل هذه الاحكام التاريخية المطلقة قد تجني على الحقيقة التاريخية أكثر مما تجني على عمل المؤرخ ، فالحقيقة مقدسة والرأي حر ، كما يقال ، ولكن حين يعجم الحدث التاريخي على المؤرخ فيجمله على التعميم أو يدفعه الى اصدار احكام مطلقة فان خطأ التعميم يحمل الحدث التاريخي فوق ما يطيقه من تفسير ، فلم تكن حملة فريزر على مصر سنة ١٨٠٧ سوى مناورة عسكرية لتأييد السياسة البريطانية في مصر الا أنه عددها محاولة لاحتلال البلاد فقال تعقيبا على جلائها بأن « صحيفة الاحتلال البريطاني الثاني » قد طويت ، ثم يقول : « فتأمل هذا التاريخ ، سبتمبر سنة ١٨٠٧ » وارجع معي بفكرك الى أكثر من مائة سنة خلت ، واعلم بأن انجلترا ما فتئت خلال هذه الأعوام الطوال ترقب فريستها وتتحين القرض لتحقيق مطامعها القديمة في بلادنا العزيزة » وإن أبدى دهشته في صدد الحديث عن الحملة من أن الانجليز قد « جازفوا بهذا العدد الضئيل - ستة آلاف - مقاتل - في الحملة على مصر في حين أن نابليون بونابرت لم يقدم على غزوها الا بجيش مؤلف من ٣٦٠٠٠ من المقاتلة وعمارة من أعظم الأساطيل البحرية » ثم يفسر ذلك بأن الانجليز « كانوا يظنون أنهم لا يجدون في مصر مقاومة ذات شأن بسبب الاضطرابات التي مزقت شملها ، وكانوا من جهة أخرى يعتمدون على قوات المماليك في مصر » ، وهو تفسير لا يستند منطق تاريخي .

ونراه مرة أخرى في الحكم على اسماعيل لاينجو من خطأ التعميم فيقول : « وكان اسماعيل بلا نزاع محبا لبلاده ، راغبا في تقدمها ، عاملا على أن يسير بها في مضمار الحضارة والعمران ، ساعيا في توسيع ملكها ، واعلاء شأنها كما بينا ذلك في فصول الكتاب » ولو قال : « كان اسماعيل بلا نزاع طموحا ، راغبا في رفعة شأنه ، ساعيا في توسيع ملكه وتوطيد سلطانه » لكان أدنى الى الحقيقة ، ثم يقول : « وان ننس لا ننسى آخر صفحة ختم بها حياته السياسية ، اذ قاوم المطامع الاستعمارية التي بدت من الدولتين الانجليزية والفرنسية ، ولو أنه أثر الاذعان والاستسلام لبقى على عرشه يتمتع بهذا الملك العريض ولكنه أبى على الدول طلباتها وأصر أن تكون الوزارة خالصة للمصريين ، واستجاب الى مطالب الأحرار وعهد الى شريف باشا تأليف وزارة وطنية خالية من العنصر الأوربي وأقر مبدأ المسئولية الوزارية أمام مجلس شورى النواب » ولم يذكر أن تأييد الحديو للاتجاه الجديد « كان الوسيلة الوحيدة لعودة بعض سلطته اليه بعد أن تقلص ظلها وانتقلت الى أيدي الأجانب » - كما ثبت مؤرخ آخر هو الدكتور هيكمل في ترجمته لاسماعيل ، ولم يشر الى أن تسليم اسماعيل بمبدأ المسئولية الوزارية كان مناورة سياسية لرد المسئولية الى النواب بدلا منه القصد منها الاستناد الى قوة تقف في صفه ضد التدخل الأجنبي ، واذا كان قد عد تخليه عن العرش تضحية منه فأولى به أن يذكر أنه تخلى كارها لا راضيا .

وتغونه بصيرة المؤرخ حين يفتدق على من يترجم لهم من الصفات - كعزة النفس والطموح الى العالي ، وحب العلم ، وقوة الإرادة ، كما وصف بها - على معارك - فلا يدرك من

« مؤيدا ما ذهب اليه من استعداد المصريين للجندية دون أن يشير الى حرمانهم من مناصب القيادة وإيثار الترك وأبناء الماليك عليهم مما أشار اليه « عمر طوسون » في كتابه عن الجيش والبحرية في عهد محمد علي مؤيدا ، رجاحة عقل محمد علي في حرمانه المصريين من مناصب الضباط لما جبلوا عليه من الفتنة والتمرد حين يرتقون الى المناصب العليا » .

فاذا تسكلم عن نظام محمد علي التعليمي يقول : « اذا ذكرت حسنات محمد علي كان من أجل أعماله توجيهه جزءا كبيرا من جهوده الى احياء العلوم والآداب في مصر ، وذلك بنشر المدارس على اختلاف درجاتها ، وقد اتبع في هذا السبيل تلك الفكرة التي اتبعها في انشاء الجيش والأسطول ، ذلك انه اقتبس النظم الأوروبية الحديثة في نشر لواء العلم والعرفان فأسس المدارس الحديثة ، وأخذ من الحضارة الأوروبية خير ما أنتجته العلوم والقرائح فنهض بالافكار والعلوم في مصر نهضة كبرى كانت أساس تقدم مصر العلمي الحديث » .

ولا ننكر ما كان للتعليم الحديث الذي أدخله محمد علي من فضل على الحركة الفكرية فيما بعد ، ولكننا لا نذكر أن محمد علي قد عني بالعلوم والآداب ولا نذكر إلا أنه أراد أن يهيئ طبقة من الفنيين تقوم بوظائف الدولة التي أنشأها فلما انقضى غرضه منها أهملها فارتدت الحركة التعليمية الى ما صارت اليه في عهد عباس الأول .

ويمضي الرافعي في التاريخ للعمران ولكنه لا يذكر ما عاد على المصريين منه ولم يشر الى أن الفقر قد حطمهم كما لم يحطمهم حتى في أيام الماليك .

وعلى هذا النمط يمضي الرافعي في التاريخ لما دعاه « الحركة القومية » ماضيا فيها الى الوقت الحاضر فكان تاريخه لعصر اسماعيل صورة لتاريخه لعصر محمد علي ، حتى اذا كانت الثورة الغرابية أفرد لها كتابا حفل بكل أحداثها واقترب به من التاريخ القومي للحركات الشعبية حين يشير الى الأسباب التي أدت الى قيامها ولكنه يمضي فيها على طريقته في التاريخ الرسمي للوقائع والأحداث .

ويقتررب الرافعي بعد ذلك من التاريخ المعاصر فيلون حياة مصطفى كامل ومحمد فريد طاويا في الترجمة تاريخ مصر الوطني في تلك الفترة ، ولا نقول القومي ، لأن تاريخ الرجلين كان تاريخا لنشأة الحركة الوطنية الحديثة ، التي تفجرت عنها ثورة ١٩١٩ ، وفي هاتين الترجمتين كشأنه في التراجم الأخرى التي تضمنها « عصر محمد علي » .

و « عصر اسماعيل » يمضي على النمط القديم لكتابة السير فيبدأ بالنشأة الأولى ثم الأحداث التاريخية التي تتصل بصاحب الترجمة وينتهي بوفاته ، إلا أنه في هاتين الترجمتين يكاد يؤرخ لمصر وللأحداث التاريخية التي تتصل بحركتها الوطنية ، مسلسلا الأحداث وفقا لترتيبها الزمني وهو ما سار عليه بعد ذلك في بقية السلسلة . وقد كان في تاريخه لمحمد علي ومن جاء بعده حتى عصر اسماعيل يؤرخ لموضوعات مستقلة فيتكلم عن الجيش في باب مستقل والتعليم في باب آخر والأعمال العمرانية في باب ثالث وهكذا حتى يكتمل له تاريخ العصر في طابعه الرسمي .

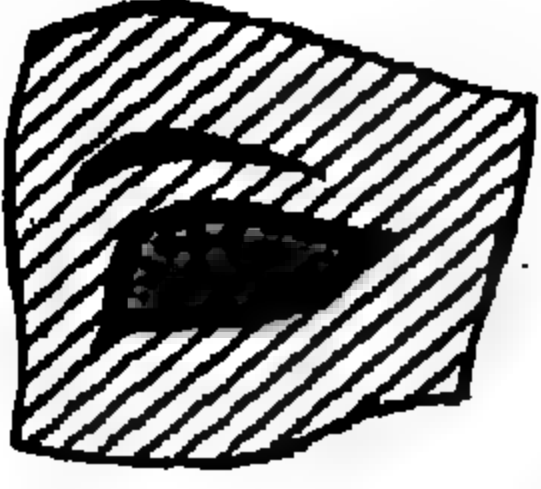
ولا نغفط الرجل حقه من الاجتهاد أو المثوبة فقد كان دون نزاع أول من يتعرض لكتابة تاريخ مصر وفقا للمنهج العلمي الحديث وكان امينا في ايراد الحقيقة وإبرازها وان غلبته الواقعة التاريخية وشدته اليها دون النفوذ الى الفكرة التي تحفزها أو تقبع وراءها ، فان أهمل التطور الفكري للأمة وهو ما يحملها على الشعور بذاتها ويدفعها الى الاحساس القومي فما كان عيبا فيه ولكن الفكرة القومية كانت والى عهد قريب مائلة في كيان الدولة ومجدها ، وان انساق وراء ذاتيته فلأنه كان ينظر الى التقدم بمقدار ما تحققه الدولة من تقدم وان كان ظاهريا لا ينعكس أثره على الجماهير ، ثم كانت ذاتيته تبرز في مواقف معينة تتصل بتفكيره ومثله الوطنية ولا ضير عليه في هذا فالحقيقة مقدسة والرأي حر وقد كانت الحقيقة التاريخية لديه مقدسة ، أما الرأي فله الحرية أن يقول ما يشاء وعلى قارئ التاريخ أن يرى فيها هو الآخر ما يشاء .

وكان الرجل عصاميا في هذا الميدان فلم يدرس التاريخ في كلية أو جامعة ، وان كان ولا عجب أعظم مؤرخينا في وقتنا هذا ممن لم يدرسوا التاريخ في كلية أو جامعة وانما جذبتهم هوايتهم ونزعته التاريخية الى محراب التاريخ فأبدعوا فيه حين تقاعس المؤرخون من المحترفين ومن المدرسين والمتخصصين في التاريخ عن كتابة التاريخ .

ولا يفوتنا أن نقول إن الرافعي قد قدم بكتابة هذه السلسلة أجل خدمة للباحثين في تاريخ مصر حين يسر لهم المرجع المنشود وحين قدم لهم المصادر العديدة للبحث التاريخي وحين دون للفترة الأخيرة من تاريخنا فوفر علينا كثيرا من الجهد والعناء .

ولقد وفي الرجل بما نذر له نفسه حين أراد في مطلع شبابه أن يجعل من التاريخ مدرسة للوطنية .

حسين فوزي النجار



الفائزون بجوائز الرواية الفرنسية

١٩٥١ .. بينما انشأت معظم الجوائز
الآخري سنة ١٩٢٨ .

ان كل جائزة من هذه الجوائز انما
تكتسب قيمتها الحقيقية من الذين
فازوا بها والاعمال التي أدت الى فوز
اصحابها .

من بين هذه الاسماء وتلك الاعمال
نذكر على سبيل المثال :

جبرييل مارسيل (٥٨) ، سان -
جون برس « ٥٩ » ، جاستون باشلار
(٦١) ، جاك ماريتان (٦٣) ، جاك
أوديرتي (٦٤) جائزة الدولة الكبرى
في الآداب ، جبرييل مارسيل (٤٨)
جاك ماريتان « ٦١ » جائزة الاكاديمية
في الآداب عن «تربية أوروبية» ، البير كامو
(٤٧) من «الطاعون» فرانسواز ساجان
(٥٤) عن « صباح الخير أيها الحزن »
الان روب - جزييه «٥٥» عن «العراف»
جوزيه كاباتيس «٦١» عن «بهجة النهار»
روبير بانجيه (٦٣) عن « التحقيق »

مع مطلع كل عام ينشط الحقل
الثقافي في فرنسا ويستمر النشاط
طوال الموسم كله .. وفي نهاية كل
عام يكرم الكتاب والشعراء والنقاد
الذين اضافوا جديدا الى حصاد
السنين .. يقدم الانتاج الى لجان
المسابقات ويمد البحث تملن النتائج
وتمنح الجوائز .

من أهم هذه الجوائز ، جائزة
الاكاديمية وجائزة الجونكور وجائزة
رونودو وجائزة فيمينا وجائزة
ميديسيس وجائزة انتيراويه - وكلها
في الرواية - وجائزة الاكاديمية في
الادب وجائزة ابولينيير في الشعر
وجائزة سانت بوف في النقد الى
جانب جائزة النقد الادبي وجائزة النقاد
ثم جائزة الدولة الكبرى في الادب .

اما هذه الجائزة الآخيرة فهي أحدث
الجوائز على الاطلاق إذ انشأت سنة



فرانسوا نوريسيه
جائزة الاكاديمية الفرنسية

أوتوى « ٥٦ » و «جسند ديانا» « ٥٧ »
والذى أضر بهاتين الروايتين هو أنهما
وقعتا بين «الحب الحزين» لشاردون
«واسمه الحقيقي جاك بوتللو» روائى
ولد عام ١٨٨٤ « و «مرحبا بالحزن»
لروجه نيميه « ١٩٢٥ - ١٩٦٢ » .
فنوريسيه كان متأثرا بطريقة لاواعية
بفكر شاردون وبطريقة واعية بفن
نيميه .. ومن هنا جاءت هذه المرحلة
أو روايات هذه المرحلة ،رمادية الرؤيا
باهتة الشخصية ، ان جاز هذا التعبير
الاخير !

وانتهت سنوات المرحلة الرمادية
بالتخلص من تأثير نيميه والنظر من
خلال عدسة غير عدسته .. فقدم
نوريسيه « أزرق كالليل » اروع
رواياته وروايات موسم ٥٦ الثقافي
فى فرنسا بشهادة جميع النقادالذين
ظلوا عند رأيهم على الرغم من عدم
فوز هذه الرواية بأية جائزة من الجوائز

« بالنوفيل ليتيرير » وروائى ظل فترة
طويلة فى منطقة الظل الى أن كرمته
أهم جائزة للرواية فى فرنسا وهى
جائزة الاكاديمية .. ولدنوريسيه فى
٨ مايو ١٩٢٧ ونشر أولى رواياته
«الانسان المتصرع» سنة ١٩٥٠ ثم نشر
فى السنة التالية رواية « الماء
الرمادى » .

هذه الرواية الثانية كانت بداية
«المرحلة الرمادية» فى حياة نوريسيه
الادبية والتي تشبه الى حد بعيد
« المرحلة الزرقاء » فى حياة بيكاسو
الفنية .. فكل من المرحلتين قد استمر
خمس سنوات تغيرت الرؤيا بعدها الى
العكس تماما .. فبيكاسو قد انتقل
الى المرحلة الرمادية ونوريسيه قد
بدأ رحلته الزرقاء ..

فى مرحلته الرمادية قدم نوريسيه
بعد « الماء الرمادى » رواية «أرامل

جائزة النقاد . الزائريوليه « ٤٤ »
عن «العقبة الاولى» ، سيمون دوبولوار
« ٥٤ » عن « حكام الصين » رومان جارى
« ٥٦ » جائزة الجونكور ، ميشيل بوتور
« ٥٧ » ، سيمون جاكمار « ٦٢ » جائزة
رونودو . بيير دو بودوفر « ٥٠ » عن
« تغيرات الادب » ، كاستكس « ٥١ » عن
« القصة الخيالية » ، ميشيل بوتور
« ٦٠ » عن « فهرس » جائزة النقد
الادبى . سانت اكسوبرى « ٣٩ » عن
« ارض البشر » ميشيل سان - بيير
« ٥٥ » من « الارستقراطيون » جائزة
الاكاديمية فى الرواية .

وعن الرواية سنتكلم هنا .. وهنا
سنكتفى بالكلام عن أهم جوائزها :
الاكاديمية - الجونكور - رولودو .

فرانسوا نوريسيه

جائزة الاكاديمية الفرنسية

وفرانسوا نوريسيه ناقد أدبى



جوزيه كابانيس
جائزة نوردو



ادموند شال - رو
جائزة الجونكور

وهكذا رأى نوريسيه وهكذا
فعل .. رأى القلق الذى حل محل
الحزن .. حزن الحرب العالمية ..
وقلق المصير بعد الدمار الذى خلفته
الحرب العالمية .. وفعل ما من شأنه
أن يساهم فى تخفيف حدة التوتر ..
فقط مساحة أرضه السوداء بسمائها
الزرقاء .. وغلف نهار وطنه الداكن
ليله الأزرق الذى لم يعد أسودا ..
فالليل كان قد ارتبط باللون الأسود
واللون الأسود كان قد أصبح صفة
الليل .. وشاء حلم نوريسيه أن
يجعل الليل أزرقا لأول مرة ولأول مرة
أصبح اللون الأزرق صفة من صفات
الليل .

أما العمل الذى نال نوريسيه
من أجله جائزة الأكاديمية هذا العام
فهو رواية «قصة فرنسية» .

و «قصة فرنسية» هى نقلة جديدة
فى الأدب الميتافيزيقي من حيث جعله

الواقع أن نوريسيه أحس فجأة
أنه لا ينتمى إلى «اليمين» ولا يمكن
أن ينتمى إليه .. فهو يتمتع بالحرية
والقدرة على الانطلاق ولا يقدر أبدا
على الوحدة والعزلة والترفع .. ومن
هنا انحاز ومن هنا التزم ومن هنا
اختار الجماهير العريضة أو الشعب .

لذلك لم يعد غريبا أن يعبر عن
احساس الجيل ومشاعره وأن يرى
«الوضع الراهن» أو «الحالة القائمة»
بصورة المستقبل أو حلم المستقبل ..
فهو يصور مادة الواقع الحزين بلون
الحلم السعيد .. كالسينمائي الذى
يصور لقطة عن البؤس ويلونها بلون
فاتح .. أو رجل المسرح الذى يختار
ستائرا وردية لمشهد حزين .. أو
المصور الذى يصنع أمامية اللوحة
بالوان داكنة تعبيرا عن موضوع الفكرة
ثم يلون الخلفية بالوان زاهية تعبيرا
عن أمل الفكرة ..

الأدبية و «أزرق كالليل» قصة أهم
ما يميزها هو أنها كانت تعبيرا عن
«ضمير العصر» وصدى لما يدور فى
أفئدة شباب الستينات الفرنسى ..
فقد جاءت تعبيرا صارخا عن «القلق
الساكن» الذى بهيمن على الجميع
ويقود الكل .

غريب حقا أن تجيء المرحلة الزرقاء
والجو ملبد بالغيوم وغريب أيضا أن
تجيء الرواية الثانية فى هذه المرحلة
دهى رواية «البورجوازي الصغير»
تعبيرا عن الرغبة .. فى القلق بعد أن
كانت الرواية الأولى تعبيرا عن القلق
وحده .

ولسكن ما السدى طرا على فن
نوريسيه من تغيير وما الذى جعله
يلون اسم روايته بهذا اللون (أزرق
كالليل) الذى سميت به مرحلته
الأدبية الثانية ؟

الى أن استقالت فى الربيع الماضى لتتفرغ تفرغا كاملا للانتاج الادبى هربا من « هذا المهمل الذى ياكل الوقت والفكر والحياة » على حد تعبير ادموند نفسها ..

و « نسيان باليرم » أو الرواية التى فازت بجائزة الجونكور لهذا العام ، كانت قصة قصيرة فى بداية الامر .. وقبل أن تنشرها ادموند فكرت فى اذابة أحداثها وتحويل كشافتها الى سائل مرن ، اقصد تحويلها الى رواية ..

استغرقت هذه الرواية ثمانى سنوات من عنى كاتبتها هى نفسها السنوات التى قضتها رئيسة لتحرير مجلة «فوج» .

وفكرة الرواية تقوم على عقد مقارنة بين الحضارة الاصيلية والحضارة الزائفة .. وهى مقارنة تذكرنا بتلك التى عقدها نوريسيه فى روايته «قصة فرنسية» بين المدينة وضواحيها ويبدو أن الاتجاه الذى يسود الآن بين كتاب الرواية فى فرنسا هو المقارنة للخروج منها بتأييد صريح وواضح للقيم الاصيلية وادانة الحضارة الجديدة المعاصرة .

اما مقارنة ادموند شارل - رو فتجمع بين باليرم النفر الايطالى ونيويورك المدينة الامريكية . فباليرم هى رمز لرفض النجاح كما يفهم فى المدن التى يقال انها متحضرة .. ونيويورك هى العكس تماما ، فهى تسمى الى النجاح وتؤمن به ايدها مطلقا .. والرواية بعد ذلك تبين أن الحياة الحقيقية تمثل فى الوفاء للتقاليد والايمان بالماضى ، مع محاولة تطوير هذا الماضى والارتقاء به ، دون الوقوف عند حدوده الثابتة . وايطاليا ترمز ، بناء على هذا المعنى الى الحضارة الاصيلية بينما ترمز أمريكا الى الحضارة الزائفة والمبالغ فيها .

« انى اعرف أشياء كثيرة عن هذا العالم ، وما على الا أن أنطلق لأعبر عنه » .

أدبا ثوربا .. فالملل والغيرة والحب مشاعر صورها الكاتب بمنهج تراجيدى رفيع قابله على الوجه الآخر تصوير واقعى وجريء انطلق المؤلف من فوق قاعدتهما بصراحة وأحيانا بوقاحة ليصل الى مقارنة دقيقة يعقدها بين العاصمة (باريس) وضواحيها .. فالضواحي تصب فى العاصمة والعاصمة تعود فتصدر الى ضواحيها الفن والفكر والعلم جنبا الى جنب مع ماتجلبه لها من انحلال والحد وانفصام .

« مع نوريسيه ، لانخشى شيئا ، فهو أفضل من تقدم بانتاج أدبى خلال هذا الموسم . انه يتمتع بهوية عالية وبقدرة كبيرة على التعبير » .

مكدا قال هرنيه بازان قبل فوز نوريسيه .. وعلى الرغم من هذا فقد جاء فوزه بجائزة الاكاديمية مفاجأة لعشرات الصحفيين الذين كانوا ينتظرون لحظة اعلان النتيجة التى توقعوا أن يكون الفائز بها أحد كاتبين لا ثالث لهما وهما جون - لوى كورتيس وروبير ساباتييه .

آدموند شارل - رو جائزة الجونكور

ادموند شارل - رو ، امرأة شابة من أسرة دبلوماسية ، قضت طفولتها فى روما حيث كان والدها سفيرا لفرنسا لدى الفاتيكان .. عادت الى فرنسا بعد الحرب وبعد أن خاضت غمارها ممرضة فى موقعة فردوم عام ١٩٣٩ ثم فى الراين عام ١٩٤٥ . عملت بالصحافة فبدأت فى مجلة « ال » Le Figaro النسائية ثم مجلة «فوج» Vogue النسائية ايضا ، والى وصلت فيها الى منصب رئيس التحرير .. وظلت رئيسة لتحريرها

برناد جراسييه

ناشر الروايات الفائزة



هكذا تقول ادموند شارل - رو
وهكذا تكتب .. أما قولها فصدي
لاحساسها بالحياة وأما كتابتها
فصدي لتأثرها بكتابيين ايطاليين
أبرزهما فاليري لاربو .. وأعمقهما
بيراندللو ..

وبينما تأثر نوريسيه بشاردون
ونيميه لم سرعان مانسيهما وانطلق
صادرا من ذاته معبرا عن أعماقه
استطاعت ادموند أن تصدر عن ذاتها
هي الأخرى وأن تعبر عن أعماقها ولكن
دون أن تنسى لاربو وبيراندللو ، وان
كانت قد نسيت باليرم وطن لاربو
وبيراندللو وموطن طفولتها في الوقت
نفسه .

ما هو إذن عالم ادموند وماذا تعلم
عنه وكيف نقلته شريحة هية الى
القارى ؟

لاشك أن طفولة ادموند ونشأتها
في ايطاليا قد شكلتا مفهومها عن
الحياة حتى رسب هذا المفهوم في
اللاشعور أو اللاوعى ، وعندما وعت
الطفلة كانت قد انتقلت الى فرنسا ..
الى هذا المناخ الفكرى المغاير تماما
والسدى ربما كان هو المقصود
لا نيويورك التى وضعتها في مواجهة
باليرم ، ولكن الذى لا يدعوا الى
التأكيد الكامل لهذا المعنى هو ان
ادموند عاشت فترة في امريكا ثم
مالبتحت ان سئمت الحياة فيها فعادت
الى فرنسا .

هذا المزيج الجغرافى والتاريخى
بين أوروبا (ايطاليا وفرنسا) وبين
أمريكا ، عاشسته ادموند وعاشت
درجات اختلافه وتفاوته .. أوروبا
المفكرة بفلسفة سارتر وكامو وشعر
اراجون وبريتون وأوروبا الفئسامة
بنحت رودان وجيساغومتى ومسرح
كريستيان بيرار ومينوتى .. ثم أمريكا
الصناعية التى لا هم لها غير العلم
ولا معنى لها غير الوصول الى أقصى
درجات العلم من أجل الدمار أو العمار
على المسواء وعلى حسب ما يحقق
أحدهما أو كلاهما من النجاح والسيطرة

بعيدا عن كل فكر وكل فن .. هذان
العنصران اللذان فشلت أمريكا
فيهما تماما .

تقع « نسيان باليرم » ، أول رواية
لادموند ، في ٣٥٠ صفحة كلها ذكريات
أو صور في اليوم قلبه جيانا بطة
الرواية .. وجيانا « قريبة في
نيويورك » ولكنها ترأس تحرير مجلة
نسائية كبرى وتميش مع « طنط
روزي » خالة زميلتها في المجلة ..

أما جيانا فهي ابنة أشهر اطباء
باليرم بايطاليا ، جاءت الى نيويورك
للدراصة ثم بقيت بها .. انها تحاول
ان تقيم علاقات ودية بينها وبين
الأمريكيين ، ولسكن الود يابى أن
يتصل . تصادق زميلتها بابز ،
ولكن الصداقة تظل خطا رفيعا
وأهيا لا متانة فيه .. فبابز مثال
للفساة الأمريكية المشغولة بتحقيق
النجاح ، الشغوفة به مما يجعلها
تقيس كل تصرفاتها : ابتسامتها ،
طريقة مشيتها ، ملابسها .. والحركة
والسرعة والجنون فوق ذلك ..

وتضيق جيانا بتصرفات بابز
لتجبرها على الاستماع اليها ..
ويكشف هذا اللقاء عن مغامرة عاطفية
وقعت لبابز : كانت بمثابة أول تجربة
لها ، وكان الفتى مخمورا وكانا معا
داخل سيارة خاصة ضيعة فيها فترة
« رائعة » ثم خرجت بعدها وهي
« سيئة » .. ثم توالى المغامرات .
وهنا تحس جيانا انها بعيدة من
بابز كل البعد وغريبة عن هذا الجو
كل الغربة .. حتى « طنط روزي »
المرأة العجوز ، التى ما زالت تمارس
شبابها أو بتعبير أدق ما زالت تمارس
ماضيها .. لا فرق بينها وبين ابنة
اختها التى تمارس حاضرها بأفطع
ما تكون الممارسة .

ولما عدا بابز وخالتها روزي
لتلقي جيانا كل يوم بزميلاتها
المحربات بالمجلة وكلهن على شاكله
بابز وروزي .. فتشعر جيانا في
نهاية الامر بالسأم والملل والفئسامة
وتقرر ان تستقيل من المجلة وتعود
الى بلدها .

« الذكرى هي الجحيم » : بهذه
البسامة تنهى ادموند شارل - رو
أول رواية لها في عالم الادب ..
وهي رواية تتحدث عن ذكريات الكاتبة
وتدور في فلك كل « رواية أولى »
يكتبها صاحبها فتجرب عبارة عن
« ترجمة ذاتية » بحيث تتركز قيمتها
الحقيقية في التأثير والانفعال
والصدق كنتيجة للتجربة الخاصة ،
فاذا ما انتهت ذكريات الكاتب وانتهت
تجاربه أو مخزونه لجأ الى الخارج ..
وهنا يواجه طريقين أحدهما مسنود
لايفضي الى عميل ثان ذو قيمة ،
والثاني طريق مفتوح يؤدي الى الخلق
والابتكار والإجادة ..

ولكن القدرة على التعبير والتمكن
من استعمال الأدوات الفنية ينبعان
بان ادموند تختلف كثيرا عن فرنسواز
ساجان مثلا .. ادموند صاحبة
« نسيان باليرم » ، أضعف رواياتها
وليست فرنسواز صاحبة « صباح
الخير أيها الحزن » أقوى أعمالها !

جوزيه كابانيس

جائزة رولودو

ولد كابانيس في مدينة تولوز عام
١٩٢٢ ثم درس الفلسفة وحصل على
درجة الدكتوراه في القانون من
رسالة موضوعها : « تنظيم الدولة
على ضوء جمهورية افلاطون وسياسة
أرسطو » .

كتب كابانيس ٩ روايات ، جمع
٥ منها في مجلد واحد تحت عنوان
« العصر الفاسم » وهي : العصر
الفاسم « ٥٢ » الأوبرج الشهر « ٥٣ »
جوليت « ٥٤ » الابن « ٥٦ » ، زواج
المصالح « ٥٨ » ونال جائزة النقاد
عام ١٩٦١ عن رواية « بهجة النهار »

أما الرواية التى نال عنها كابانيس
الثرة وودد لهذا العام لهن رواية
« معركة تولوز » تقع هذه الرواية في
١٤٢٢ صفحة ويوحى عنوانها لأول وهلة
بأنها رواية تاريخية تدور أحداثها
حول معركة حربية وقعت في مدينة

تولوز بفرنسا .. تماما كما أوجت
رواية « قصة فرسسية » لنوريسيه
بأنها رواية هي الأخرى تاريخية .

والواقع أن رواية نوريسيه رواية
سيكولوجية كرواية آدموند شسارل-
رو ورواية كابانيس وكل روايات هذا
الجيل الذي لا يزال ينهل من نبع
روست . ذلك النبع الذي لا ينضب
ولا يجف .

ان كلمة « معركة » جاءت تعبيرا عن
معركة الحياة وليس معركة الحرب

فتولوز مدينة حية مليئة بالحركة
والحياة .. الحياة التي لا تقوم على
الصمت والاستكانة ولا تموت بالوقوف
والنوم .. فالضجيج والتنقل والعمل
من ضرورات العيش كما أن الجهاد
والكفاح والمثابرة هي أهم عناصر
البقاء .

وعلى هذا فان أحداث الرواية مبنية
عن وصف للحياة في تولوز ، موطن
الكاتب ، وتصوير للناس في هذه
المدينة التي تختلف تماما عما عداها من
مدن فرنسا .. فالجدية والاستقامة

والشهامة صفات يتصف بها مواطنو
تولوز يقابلها على الوجه الآخر صفات
أخرى من صميم الباريسيين : الدعابة
والتهكم والسخرية ..

وقد علق النقاد على هذه الرواية
بعبارة واحدة تقول : رائعة ولكنها
قصيرة .. رائعة لأنها قطعة حية
من حياة الاقاليم الوانها تذكرنا ببلزاك
وانفامها تحيلنا الى بروسست .. وقصيرة
لان روايات كابانيس كانت كلها
طويلة .

وفي حديث أجرته معه « النوفيل

جوركي صديق الشعب

الآخرين ، وثانيا لأنها تعطي
صورة واضحة لآراء « جوركي »
وانطباعاته في شتى المجالات
الأدبية والاجتماعية
والسياسية .

وقد اشتهر « جوركي »
بعدائه الشديد لآراء كل من
من « تولستوي »
و « ديستوفسكي » لانهما
اعتبرا الشقاء والمعاناة شرا
لا بد منه لكي يصل الانسان الى
الخلاص . وخطورة هذا الرأي
في اعتقاد « جوركي » هو خلق
تطلعات وانعكاسات مرضية
تشغل الأوساط الثقافية
بالمشكلات الشخصية التي
تنبع من حياتهم الخاصة في

يعتبر « ماكسيم جوركي »
من الكتاب القصصيين الذين
اشتهروا بمراسلاتهم العديدة .
فحين جمعت خطبائه بلغ عددها
عشرين ألف خطاب . وقد
صدر حديثا مجلد ضخيم
يحتوي على مائة فقط من هذه
الخطابات التاريخية . وجميع
الخطابات كتبت فيما بين
سنة ١٨٨٩ ، سنة ١٩٣٦ ،
أي منذ أن كان « جوركي »
يثغر في خطاه في مستهل حياته
الأدبية الى أن وافته المنية .
ومعظم الخطابات ترجمت الى
الانجليزية ، وهي ذات أهمية
عظيمة ، أولا لأنها تشير الى
علاقات « جوركي » بالكتاب



لنهمي) اجاب كابانيس ردا على بعض الاسئلة قائلا :

* ان الصداقة التي يتكلمون عنها في الكتب كثيرا ، لا وجود لها في رواياتي فالعلاقات العاطفية تشغل مكانا اكبر من الصداقة .. انا لا أحب غير الرجال الذين يعلمونني شيئا والنساء اللاتي اتعلم منهن شيئا .

* الايمان موجود لكنني اتمتع بايمان خاص بي .

* ان اري وجهي امر لا يهم .. ولكن لكي اعرف نفسي لابد ان احبها اولا ..

* انسا نذهب الى الموت ولكننا نحفظ بأسرارنا .

* ان روعة الوجود تنطوي على شيء أخسر غير الذي نراه ، ولكننا لانستطيع أن نرى هذا «الشيء الآخر»

* ان الشهرة التي تمنحها لي هذه الجائزة لا يمكنها أن تغير مني شيئا !

هؤلاء هم الثلاثة الذين فازوا بأهم ثلاث جوائز للرواية في فرنسا هذا العام .. ولعلنا قد أدركنا الى أي مدى يتفق الفائزون في الرؤيا .. فالتألب الروائي والمادة الاجتماعية والمعالجة

السيكولوجية والطابع البيوجرافي والدراسة المقارنة بين القديم والجديد وبين العاصفة والضواحي في نفس البلد أو بين مدينتين في بلدين مختلفين ثم التناول الهادف لموضوعات الحياة المعاصرة .

كل هذا وكثير غيره يؤكد حقيقة على جانب كبير من الاهمية وهي أن أبناء الجيل الواحد في البلد الواحد ربما في العالم كله يشعرون بشعور واحد ويصنرون عن مفهوم واحد ويقودهم فكر واحد . هو «الفكر المعاصر»

فتحي العشري

والهروب من المسؤولية . ولا يشتر حق « جوركي » وغضبه شيئا أكثر من أن يرى الصفوة المتنازعة في المجتمع تقف مكتوفة الأيدي ولا تحرك ساكنا من أجل رفاهية الكتل الشعبية والعمل على أسعادها . ومن أرائه أن الأدب يجب أن يكون ثوريا الى جانب كونه تعليميا والا يشير فقط الى نقائص المجتمع بل يلهب حماس الجماهير لتغيير الأوضاع السقيمة ولاستكمال تلك النقائص . ويرجع الفضل في ثورية آراء « جوركي » الى اعلان الأيديولوجيين السوفييت روح الثورة مبدا للدراسة الواقعيين الاشتراكية .

كما تكلم « جوركي » باحتقار شديد عن « ايقان كارامازوف » في خطاب موجه الى «ليونيد أندريق» في أوائل عام ١٩١٢ . وكان احتقاره منصبا على رفض «كارامازوف» للعالم المليء بالشروع والآلام . فهذا في رأي « جوركي » اتجاه سلبي لذاته ، يضاهي تعذيب الانسان لذاته ، وهو نفس ما يعاني منه «ديستوفسكي» ذو الطبيعة المتقلبة . « فكارامازوف » لا يقف لمجابهة الشر واستئصاله من المجتمع بل يكتفى بشعور الاحتقار والمذلة ويفخر بموقفه هذا ، الذي ان دل على شيء فانما يدل على الضعف

الوقت الذي كان ينتحتم عليهم فيه ان يكرسوا قواهم الروحية والفكرية لخدمة قضية عامة ، الا وهي الاطاحة بحكم القياصرة الروس . ولعل أكثر الخطابات اثارة في المجموعة الصادرة حديثا هو خطاب « جوركي » الى « تولستوى » الذي كتبه في مارس سنة ١٩٠٥ . وفيه اتهم صريح من جوركي لهذا الرجل العظيم ، مؤداه أن «تولستوى» يتسم بالفطرسية والاستبداد اللذين نبعا من طبيعته الارستقراطية . لانه يرغم الناس على قبول تعاليمه وارشاداته حتى ولو لم يستشعر هو ذاته اقتناعا ومثولا لها .

ندوة القراء

دعوة الى النقد :

ان مجلة الفكر المعاصر اذ تفتح صفحاتها لكل التجارب جاعلة من نفسها قاعدة لاطلاق الفكر الجديد ومحطة لتوليد الراى الحر انما تؤمن بفاعلية الكلمة الناقدة ايمانها بعلمية الراى ومسئولية الكلمة ، فاذا كان الفكر على وجود علامة الامة فالتنقد عامل من عوامل ايجادها ولذلك فمجلتنا اذ تدعو كتابها ان يفكروا بكل عمق وطلاقة تدعو قراءها ايضا ان يطالعوها بصوت عال وان يعلقوا عليها بكلمات النقد ، فعندنا ان كلمات النقد النظيف دعائم تساعدنا على تأصيل الجذور ولبنات تمكثنا من العلو بالبناء .

ونحن اذ نفتح هذا الباب النقدي على مصراعيه ليلتقى فيه القارئ بالكاتب ، نرجو ان يكون هذا اللقاء لقاء حار لائق درس وان يكون حساب - لا على حساب - قضايا الفكر المعاصر وانسان القرن العشرين .

حول تعليق « دعوة الى السلام » :

طالعت بغبطة شديدة ملاحظاتي « في الفكر المعاصر » حول كتاب الامة الانسانية ، رابادر فأسوق لك الشكر على تفضلك رغم مشاغلك العديدة الفكرية ، بمطالعة هذا الكتاب ، والذي لا يقوى على مطالعته والتعليق عليه بهذه السرعة ، الا الرجل الذى يداين المطبعة العربية فى القرن العشرين باكبر قدر من الثقافة ، التى تزود منها وسيظل يتزود أجيال وأجيال وأجيال .

التراث الاسلامى :

وأسرع فأعترف بما نسبته الى من أننى لم أستطع أن أتخلص فى كل صفحات الكتاب باعتزازى بالتراث الاسلامى ، حتى لقد صدرت الكتاب بآية قرآنية ، واننى أشهد أن حياتى كلها وفكرى ونشاطى هو ثمرة ايمانى بالتعاليم الاسلامية . وانا اذا كنت اليوم ادعو الى السلام والى ترابط الجنس البشرى فى امة واحدة ، فليس ذلك الا بوجه من المبادئ الاسلامية ، واستلهاما للنصوص القرآنية .

واحسب ان الاعتراض الذى يمكن أن يوجه فى مثل هذه الظروف ، ليس هو فى اعتزازى بالتراث الاسلامى ، ولكن على انكارى لغير الإسلام من مبادئ وتعاليم ، فهل هذا وقع منى فى طول الكتاب وعرضه ، أو لم أشهد بالمسيحية من حيث هى دعوة للحب والسلام ، أو لم أتغن باخنائون ، وعرضت التعاليم البوذية وما انطوت عليه من انسانية ، أو لم أمجد غاندى وتولستوى من قبله لدعوتهما الى عدم العنف ؟

فاعتزازى بالتراث الاسلامى لم يحل بينى وبين الاعتراف من غيره من المصادر ، ولولا الاسلام لما كنت بهذا التسامح .

الوحدة الانسانية لا تعنى النمطية :

والحق أننى عندما أدعو لامة انسانية فلمست أتصور ، ولست أعنى أن يتحول الناس الى نمط واحد من التفكير والاعتقاد والمزاج ، فان ذلك يعنى لو تحقق نهاية الحياة من أساسها ، لأن الحياة تقوم على التنوع والمغايرة والتمايز ، والامة الانسانية التى أدعو اليها لا تقوم ولا يمكن أن تقوم الا اذا عاش المسلم الى جوار البوذى الى جوار المسيحي الى جوار حر التفكير ومن لا عقيدة له ، ولكل أن يتحسس لمقيدته وفكره ، بدون أن يرفع يده على أخيه أو يخالفه فى الراى ، فضلا عن أن يسود أو يستغله مخرجين من الحساب والتفكير العدوان عليه أو اراقة دمه . فوارق سطحية :

ولقد أصبت الهدف وأنت تصور الكتاب على أنه محاولة صادقة لظهار « أن الفوارق بين امة وامة ما هى الا فوارق سطحية ولا تضرب فى أعماق الطبيعة البشرية ، فاللغات وان اختلفت فاصلها واحد ، والحدود الجغرافية اذا حددتها جبال وانهار وسيول ووديان فالبشر على كل حال يسكنون كرة أرضية واحدة ، والاسلاف اذا تفرعوا وتفرقوا فالجد واحد وهو آدم ، والتاريخ وان تباينت خطوطه فهو آخر الأمر تاريخ واحد للانسانية » .

وعلقت على ذلك بقولك أنك « ترى فى ذلك مغالطة كبرى تضرب الفكرة ولا تفيدها » « لأننى قياسا على ذلك قد أقول ان لا فرق بين المناضد والمقاعد والكتب والحبز واللحم ، لأنها مهما تكن فهى ترتد الى ذرات متجانسة » .

وأسمح لي أنتى لم أثبت وجه المغالطة حتى فى هذا الذى سقته على سبيل القياس ، فكون المناضد والمقاعد والكتب واللحم والخبز ترتد الى ذرات متجانسة وعلى ذلك فلا فرق بينها فى الجوهر ، هو آخر مقررات العلم انتهى اليها بعد أن تصور خطأ أن الكون مؤلف من مائة عنصر مستقل بعضها عن بعض ، حتى لقد سخروا بتفكير العرب من إمكان تحويل العناصر ، واعتبروا ذلك أحد المستحيلات .

أما اليوم فنحن نعلم أن العناصر كلها أصبحت ترتد الى جوهر واحد ، هو هذه الذبذبات الكهربائية التى يتألف منها الالكترون والبروتون ، والعمل يجرى الآن على تحويل العناصر بعضها الى بعض ، وبعد أن كان العرب يحاولون تحويل الزئبق الى ذهب ، فإن ما يجرى الآن هو تحويل الذهب الى زئبق . فليس هناك إذن مغالطة كبرى فى القول بأن جوهر المناضد والكتب والمقاعد واللحم والخبز واحد من الناحية العلمية .

على أننا ونحن نتحدث عن وحدة الجنس البشرى فلا أظن أننا فى حاجة للذهاب الى هذا المدى ، فأحسب أن الفوارق بين الأمريكى والروسى والعربى والصينى ، لا يصل الى مدى الفارق بين اللحم والمقاعد .

تضر ولا تنفع :

وقد استوقفتنى قولك أن مثل هذه المحاولة فى تبسيط الفوارق بين الأمم تضر الفكرة ولا تفيدها ! ترى ما الذى يفيد الفكرة إذن ، أن نغمق الفوارق بين البشر

فنتحدث عن الخلافات الجذرية بين العنصر الأرى والسامى ، وأن نفرق بين أصل الجنس الأبيض وأنه من نسل الانسان الاول ، أما الزواج فهم من نسل بعض القردة كما يقول بعض من يتشدقون بالعلم . أيفيد الفكرة أكثر ونحن نستعرض تاريخ الإنسانية ، أن نتحدث عن شعوب خلقت للعبودية ، وأخرى خلقت للسيادة .

أعترف أنتى تصورت أنه مما يساعد على إحلال السلام بين البشر ودفعهم الى التعاون هو أن أحاول تبسيطه

وأحسب أن الاعتراض الذى كان يمكن أن يوجه الى محاولتى هذه ، هو أنتى كنت ألقى الكلام على عواهنه ، أما وأنا فى كل ما كنت أقول ، أعتمد على آخر معطيات العلم ، وما انتهى اليه الفكر العالمى ، وما توصلت لتحقيقه التكنولوجيا الحديثة ، فأحسب أن المحاولة تفيد الفكرة ولا تضرها .

تحية شكر وتقدير :

وبعد فانى أشكرك فى نهاية الامر على التحية التى تفضلت فسقتها لكتابتى من أنه نداء الى القلوب والنفوس فى آن واحد فما ليس يرتضيه العقل بمنقطه الجاف ، يميل اليه القلب لما فيه من حرارة ايمان واخلاص عقيدة ، وعندى أن هذه تحية كريمة لا يسوقها أو يقدر عليها ، الا عقل كبير وقلب كبير أيضا .

احمد حسين

حول مقال : من هو المثقف الثورى ؟

سيدى رئيس التحرير ..

قرأت مقالكم القيم « من هو المثقف الثورى » وأعجبت به . وهناك بعض ما عن لنا .. تقول : « إن ادراك الحق عند الصوفى هو غاية يوقف عندها ، وأما عند النبى فهو بمثابة نقطة تصحو بها كوامن نفسه ، حتى لتتحول تلك الكوامن بين جوانحه الى قوى تهز أركان العالم هذا ليستفيق من سباته ، فيبدل قيما بالية بقيم جديدة » هذا حسن ورائع ! ولكن ما قولكم فيمن كان له تلاميذ ومريدون من اعلام الصوفية - وهم كثير - اقتفوا آثار اقطابهم بسلوك - هو بمعنى ما من الممانى وفي وقته - رفض للقيم البالية الرافضة ، ومحاولة لبناء قيم جديدة يفرون بها وجه الحياة ، وحياتهم اولا وبالذات . او بمباراة أخرى أن بعض اعلام الصوفية والتلاميذ ممن أبعوهم ، لم يقفوا عند حدود الغاية التى نشدوها ، ولكن تخطوا ذلك الى

محاولة تطبيقها فى حياتهم العملية مع الناس . هذا وهناك فرق آخر جوهري بين النبى والصوفى من حيث هما « داعيان » أو « مصلحان » فالاول يأتيه الامر - حقا ودعوة - عن طريق الوحي ، فيما يشبه التكليف ، أو هو التكليف عينه ، ومصداق ذلك قوله تعالى « انا ارسلكم .. » وبديهي أن المكلف بشيء عليه أن يقوم به على نحو ما كلفه المكلف - وهو فى حال الإنبياء والرسل الله سبحانه وتعالى ، أما فى حال الصوفى فهو يصل الى ما يصل اليه بعد سلسلة طويلة من المجاهدات النفسية العنيفة داخل ذاته ، الغنى فيها مآلده الاول ولا شك ، وهو كما قدمتموها المكلف من قبل الله ، ثم يقوم بعد ذلك بالتصريح لاتباعه بما وصل اليه من احوال وهى نور يقدفه الله فى قلب السبد الحق . ترى لماذا يفعل ذلك ولم يكلفه أحد لا فى الأرض ولا فى السماء بذلك ؟ الجواب لانه يشهد لهم حياة أفضل - على نحو ما يفعل النبى القدوة المثلى - اذن هو لم يقف عند حد ادراك الحق كفاية تشد لذاتها ،

الاساس هو « القيم » Values التى يؤمن بها صاحب هذه الفكرة أو هذا المثل . ولعل أهمها وأبرزها فى هذا الميدان قيمتان متناقضتان « الغيرية » و « الانانية » . فالمتقف المعتزل على هذا الاساس « أنانى » يوقف دفع الفكرة على حدود « أنيته » أو ذاته دون العالم . وعلى العكس منه يكون المتقف الثورى الإيجابى « غريبا » يحب الآخرين ، كما يحب نفسه ، ولا يوقف أفكاره ومثله على حدود هذه النفس ، وإنما هو يدعها تنتشر وتصل الى الآخرين حتى يدركوا ما أدرك ، ويحيوا على نحو ما أدرك . وهذا يرجع ولا شك الى نوع الاخلاق أو أنماط السلوك التى يسلكها المتقف فى مجتمعه .

٤ - فلماذا كان سقراط قد « أبى الا أن يكون مثقفا ثوريا » ، يحاول تغيير الناس ، وتبديل الحياة ، فمات ضحية دعوته ، لكنه مات سعيدا برسائلته « فما تلك السعادة الا لمرّة للأخلاق العقلية التى ارتضاها لنفسه كبدا فى الحياة . . غيرة مقرونة بحب البذل ، بالعطاء ، بالتضحية حتى بالروح ! على حين لا يبدل المتقف الرجعى أو المعتزل معا شيئا ، أى شيء ، لانهما معا يؤمنان بقيمة الانانية . والعجيب انهما يؤمنان ويعملان بها ، ادراك ثم عمل ، ولكنه عمل لا يفيد منه الا صاحبه . ومن هنا تبدو لنا هذه القيمة من أخطر القيم على الحياة الانسانية . فليست تقف عند حدود صاحبها ، ولكن لأنها قد تدفعه الى مثلها من القيم الضارة الأخرى كالحقد والحسد ، ومحاولة الأضرار بالمجتمع بأى شكل وعلى أى نحو . ولذلك فان اقضاء الرجعيين المثقفين وغيرهم كان ضرورة تفرضها مرحلة البناء ، وحتى لا يعوق مسيرة الركب حاقدا أو أنانى !

٥ - هذا وإذا كنا نؤكد أهمية الغيرية وضرورتها كقيمة فعالة لها دورها البناء فى نفوس المثقفين الثوريين الإيجابيين الذين حملوا على عاتقهم تغيير المجتمع ، فما ذلك الا لان الإلحاح فى اقرار الغيرية اساسا مكينا للأخلاقية لا يتعارض مع التسليم بالانقياس على الانانية وتوكيد الذات . وقد صدق ليكي Lecky حين قال : ان الفضل الأكبر فى نهضة الأمم وتقدم الحضارات مرجعه الى مسعى قوم كانوا وهم فى غمرة سعيهم الحثيث من أجل مصالحهم الشخصية يعملون من وعى على ترقية مصالح المجموع . (الفلسفة العقلية د . توفيق الطويل ط ١ ص ٣٠١) ولا يكفى فى مثل هذا المسعى الوعى ، بل يجب أن يقترب الوعى بالايمان ، بالانسان - ككل - ينبغى أن يسعى متكاثفا من أجل ازدهار الحياة .

بل تخطاها الى حد التغيير ، تغيير أفكار الناس وأسلوب حياتهم . وبعبارة أخرى ، فيما وهبه الله له من علم لدنى عن طريق الكاشفة ، راح ينير للناس سبل الحياة ! ولعل أصدق مثل للصوفى من هذا القبيل هو حجة الاسلام « أبو حامد الغزالى » واضع دعائم وأسس التصوف السنى ، والذي لم يقف منعزلا عن الحياة منتشيا بما وصله من الحق ، بل خرج من محنته وتجربة الشك التى صورها بدقة وصدق وروعة فى كتابه القيم « المنقذ من الضلال » - خرج الى دنيا الناس يعلمهم دينهم كيف يكون ، وحياتهم كيف ينبغى أن يحيوها . هذا وإذا صدق حكمكم على بعض الصوفية الذين يقفون عند حدود الغاية ، فانه لا يصدق على كل الصوفية . ولعل ضربكم المثل بالامام الغزالى كمثقف ثورى ايجابى يؤيد ما نذهب اليه .

٢ - اذا كنت - يا أستاذى - تنشئ الدقة الدقيقة فى استخدام الكلمات ، وكنا معك ننشد ذلك ، فانتسنا نعتقد ان كلمتى « التقدم » و « التأخر » مضافتين الى كلمتى « الامام » و « الوراء » أو الخلف ، تعطيان معنى واضحا كاملا محدد الأبعاد لما نقول . فلما لم يكن هناك تقدم الا الى الامام ، كذا لا يكون هناك تأخر أو تخلف الا الى الخلف أو الوراء . وفى رأينا أن الفرق بين المتقف الثورى الذى يعمل على تقدم الحياة الإنسانية الى الامام ، وبين المتقف الرجعى أو « الجامد » الذى لم يتطور ، هو ان الأخير احتفظ بما كان يعيش به من أفكار ومبادئ فى الوقت الذى سبق الثورة ، ثورة التغيير نحو الأفضل ، ووقف عند هذا الحد ولم ير فى غيره بدىلا وينبغى أن نلاحظ أن بعض المثقفين الثوريين كانوا مثله (أى المتقف الرجعى) ويعيشون ميسرته . ولكنه بمجيء الثورة ، فمروا من أفكارهم ، وتطوروا ، وراحوا ينشدون التقدم للامام . ومن ثم أصبح هناك « المتسمى الإيجابى » على حين وقف المتقف الرجعى « محلك سر » ! لم يستطع أن يتكيف ، أو لم يرد ذلك ، فظل على ما هو عليه ، فأصبح يعيش فى عصر جديد بمقل وقلب يعيش فى الماضى الذى انتهى ، وجرى عليه ما يجرى على الكل من سنن التطور والتقدم للامام . أولئك خطر على المجتمع الجديد ، وذلك لانهم قد يحاولون تحطيم الجديد على أمل أن يستعيدوا القديم الذى يعتقدونه مكانته المفقودة . وهناك نوع ثالث من المثقفين ، وهو المتقف الذى يؤمن بالجديد ، ولكنه يختزنه ولا يفيد منه ، فهو « المتسمى السلبي » أو بمعنى آخر « المعتزل » . وهذا لا خطر منه على المجتمع ، لانه محصور فى حدود ذاته ، كما أنه لا نفع منسه ، لانه يدرك ، ولا يحاول أن يصنع شيئا بما يدرك !

٣ - ان الاساس الذى تقوم عليه فعالية وحيوية « الأفكار » التى ترسم فى ذهن صاحبها ، أو « الأفكار التى تتحول الى نماذج » أو بمعنى آخر « المثل » هذا

عبد المنعم حسن صالح

المدرس بمعهد الحلة الكبرى الدينى

فهرس

مجلة
الفكر المعاصر

مارس ١٩٦٦ - فبراير ١٩٦٧

* قد يقال ان علمية التفكير هي
حاييز اليسار من اليمين ، لكن هذه
العلمية انما تفرق بين يسار ويسار
لا بين يسار ويمين .

* الدول الاشتراكية غير الماركسية
لايمانها بعدم حتمية الحرب تتخذ موقفا
حياديا ايجابيا بل وتدعو الى نزع
السلاح .

* الفلسفة اليمينية هي التي تؤدي
الى دعم القوى المحافظة في المجتمع
على حين ان الفلسفة اليسارية تتحدث
بلسان القوى الثورية فيه .

* اذا كان سهلا بالنسبة للكاتب
المسرحي ان يستدر دموع النظارة .
فان من الصعوبة بمكان ان ينتزع
ضحكات هذا الجمهور .

* « ان الحياة لايساوى شيئا ،
ولكن شيئا لايساوى الحياة » اندريه
مالرو .

* الاشتراكية العربية اوضح دليل
على ان الغاء الاستقلال يعنى الغاء
الاستعمار والتجزئة والتخلف ، كما
يعنى حياة الحرية والوحدة
والرخاء .

* ليس الشاعر الخلاق من يفرقنا
بكلمات منمقة انما هو المفكر الصادق
الذى ينقسل اليها حقيقة النفس
الانسانية وجوهرها .

* « حاولت دائما ان اناصر كل
فن عظيم يستهوى مباشرة عامة الشعب »
مارك شاجال .

* ان عهدا طويلة من العذاب والامل
بلورت في نهاية المطاف اهداف النضال
العربي ظاهرة واضحة صادقة في
تعبيرها عن الضمير الوطني للامة ، وهي
الحرية والاشتراكية والوحدة .

* ان اعظم تقدير لنضال الشعب
العربي في مصر ولتجربته الرائدة هو
الدور الذي استطاع ان يؤثر به في
حياة امته العربية وخارج حدود وطنه
الصغير الى آفاق وطنه الاكبر .

الميثاق

* الشخصية العربية الجديدة
تبنى على دعائتين ، صيانة التراث
صيانة بصيرة عاقلة ، ثم اكتساب
القوة من مصادرها في العصر الذي
نحياه .

* الوعي بالذات وبالجماعة لايدا
الا حين تجد الجماعة نفسها فجباة
امام جماعة مختلفة عنها كل الاختلاف

* النزوع الى القوة عند جبران
لم يكن مصدره الرغبة في السيطرة
على الآخرين ، ولكن مصدره الرغبة
في التحرر من سيطرة الآخرين .

* ضيق الافق الفكري وعدم الالام
بالتيارات الفكرية الحديثة هما سبب
الضعف في مستوى النقصد الادبي
المعاصر .

* الثورة تغير ، والتغير لا يكون
تبديلا عشوائيا ، بل بجىء تشييدا
لبناء جديد يقوم مقام البناء الذى
تداعى وانهار .

* الاشتراكية العربية نتيجة حتمية
فرضها الواقع العربي كما فرضتها
الطبيعة المتغيرة للعالم في النصف
الثاني من القرن العشرين .

* الفكر كما عبر عنه ميشاقنسا
الوطني فكر يتصل بالعمل اتصالا
ايجابيا لتحريك الواقع وتشكيله
من جديد .

* الدين قاعدة تتخذ منها الحياة
منطقها في مواجهة العدم ، وفي كسر
حدة الرتابة والدورة

* سيأفل نجم الحرب لا محالة
حين تملو كلمة الحق ، ولا تملو للحق
كلمة الا اذا انتقل زمام السيادة من
دولة او دول بعينها الى الانسانية
قاطبة .

* حين وجه ماوتسى تونج دعوته « بان
ندع الف زهرة تتفتح » فانما اراد
بذلك ان يبين كيف يمكن ان تختلف
وسائل الافراد وان اتفقت الغاية .

* ان المهمة التي يؤديها جورج
شجاده في عالم الادب هي ان يرد
لابناء المدن ما قد فقدوه من صفاء
الطبيعة وبراءة النفس وانطلاقة
الخيال .

* لم يكن عبد الهادي الجزار
في فنه عبدا للطبيعة ، وانما كان
متحررا من سيطرتها بل ومسيطر عليها
في الوقت نفسه .

* أننا إذا رأينا القومية العربية قد تفجرت في العصر الحديث فلم يكن ذلك مجرد رد الفعل ، إنما كان النبع من أنفسنا ومن تاريخنا .

* الإنسان يقرر وجوده عندما يختار ، ويمارس حريته عندما يفعل وفق هذا الاختيار ، فإذا كان الوجود اختيارا كانت الحرية سلوكا وفلا .

* لقد تغير مفهوم الأدب والفن في العصر الحديث ، فوجب أن يتبع ذلك تغير في طبيعة التقى الذي يتصدى لها .

* أنت لا تستطيع أن تغير الواقع إلا إذا كان لديك مثال تحديده ، كما أنك لا تستطيع أن تتصور هذا المثال مالم تكن قد مارست الواقع .

* أن الأساس العميق الذى بنيت عليه القوانين الخلقية هو ما أثبتت التجربة الطويلة فى حياة الانسانية انه يدفعها الى الامام .

* كيف تفتيح « أكثر من زهرة » إذا لم تكن هنالك أفكار عديدة ومذاهب شتى تدبر الحوار حولها فى حرية كلها لنا الميثاق .

* أن من الخصائص الأساسية للاشتراكية المصرية أنها ترى فى الوجود القومى أساسا جوهريا ننظره الى التاريخ .

* مهمة الرواى تتلخص فى انتزاع اللاتيات المعلقة على الأشياء ، حتى لا نسلم بشئ على أنه بديهى لايحتاج الى دليل أو برهان .

* سرعان ما أصبحت نورثينا هى الثورة الام التى تلد ثورات متتابعة رأسية وأفقية ، رأسية تتناول أوضاع الحياة فى مصر ، وأفقية تتسع لتشمل أجزاء الأمة العربية .

* مهمتنا أن نوحّد بين تراثنا القومى وعوامل الفكر والحضارة فى هذا العصر ، توحيدا يدمج الجانبين فى وحدة عضوية واحدة تحمل الطابع المحلى والطابع العالمى فى آن .

* أن التقدم العلمى والتكنولوجى لا يمكن حصره داخل نطاق التخوم القومية ، فلا مناص من التعاون البناء وتبادل المعرفة بين أمم العالم فى سبيل اقرار السلام .

* حين يصبح الفن الجميل أصلا من أصول حياتنا ، فسوف نعرف كيف نهد الطريق أمام الإنسان المعاصر لكي يخرج الى أفق الحق والخير .

* المثقف الثورى هو من أدرك مثلا جديدة للحياة الانسانية ، ثم لم يقف عند مجرد الادراك ، بل حاول تغيير الحياة وفق ما أدركه .

* مادام محالا على الفيلسوف أن يصبح أكثر من انسان ، فسيظل الكلمة النهائية لكل فلسفة - كائنة ماكانت - هى الانسان .

* العالم العربى هو النواة الثورية فى الاسلام ، وهو القطب المغناطيسى للمسلمين ، بل انه أكثر من قلب انه رأس كذلك .

* حسب الشعر ان يكون نسقا موسيقيا أو ايقاعا مؤزونا ، الجرس فيه مدى للمعنى التى تدور فى الهمىاق .

* أن لنا أن ننظر الى تاريخنا النقدي نظرات جديدة تقوم هذا التراث ، وترى ماذا فيه مما يجب أن يبقى وأن يكون النواة لنقد عربى جديد .

* لو بدأ النقّاد بالاعمال غير مقيدين بمذهب سابق لما وجبندوا معتركا يعتركون فيه ، اذ العراك سره أن النقّاد يختارون المذاهب قبيل الاعمال .

* أن الفن حينما يكون شبيها فى الظاهر بالطبيعة ، لا يكون فنا إلا بما يفصله عن الطبيعة وباندراجه فى عالم آخر : عالم من صنع الانسان .

* كما أن الفن يجب أن يظل مستقلا عن كل ماعداه ، فكذلك النقد يجب أن يعتمد من كل الاعتبارات الخارجية ليركز اهتمامه فى العمل الفنى دون سواه .

* لا يوجد صراع فكرى إلا إذا تعددت الحلول لمشكلة بعينها بحيث يقتضى الحكم بصواب حل منها تخطئه سائر الحلول .

* أن الماركسية والوضعية المنطقية على اتفاق يحذف الميثاقيريقا من أجل العلم وتقدمه ثم يختلفان فى المنهج والاسلوب .

* يشهد التاريخ بالاعداد الضخمة من غير اليهود تدخل اليهودية وبالأعداد الضخمة من اليهود تخرج منها مما يدل على فساد أسطورة بنى اسرائيل .

* استهدف عبد الرحمن الرافى بتاريخه للحركة الوطنية أن يضع بين أيدى مواطنيه صورة من جهادنا نحو الحرية جهادا موسوما بالثبات والصدق والاخلاص .

فهرس المقالات



١٤	د. عفيفى محمود	أبناء البشارة السوداء
٢٣	د. أبو الوفا التفتازانى	أبو العلا عفيفى المفكر الصوفى الاسلامى
٢٢	محمد عبد الله الشفقى	اتجاه النقد التقويمى
٢٢	د. رشاد رشدى	اتجاه النقد الموضوعى
١٤	صلاح عبد العزيز	أحمد حسين وتاريخ الانسانية
٢٠	د. جمال الدين الرمادى	أحمد زكى أبو شادى شاعرا ومفكرا
١٦	صبحى الشارونى	آدم حنين ومحاولة تحقيق العالمية
١٤	محمد كمال الدين	آرثر كويسلر والسائرون نياما
١٧	سمير عوض	بسكاتور صاحب المسرح السياسى
١٨	على كمال زغلول	ازرا باوند يعود الى بلاده
٢٢	عبد الفتاح البارودى	أزمة النقد الموسيقى
٢١	سمير وهبى	أسبوع الفيلم اليابانى
١٦	د. حسين فوزى النجار	الاشتراكية العربية وتفسير التاريخ
٢١	د. يحيى الجمل	الاشتراكية العلمية والاشتراكية العربية
١٩	عبد الفتاح العدوى	اشتراكيتنا بين المادية والمثالية
٢٢	رمسيس يونان	أصول النقد فى الفن التشبكيلى
٢١	فتحى العشرى	آلان روب جرييه فيلم من اخراجه
١٤	سعد زغلول نصار	ألبرت لوثولى والقضية الافريقية
١٦	جلال العشرى	ألبير كامى
١٤	ابراهيم سعبان	أمين الخولى الأمين أبو الأبناء
١٥	ابراهيم الابيارى	أمين الخولى رجل من رجال رأى
٢٠	سمير محمود	أنا أخماتوفا شاعرة الصلاة الجنائزية
١٥	مهرشان صابر	أنا مانيانى ومسرحية اسمها الذئبة
١٤	جمال بدران	أندريه مالرو الوزير الفيلسوف

٢٤	جلال العشري
١٦	محمد عيسى
١٣	رمسيس عوض
١٩	عبد الحميد فرحات
٢٠	د. نعيم عطية

أندريه بریتون أو ثورة السیريالی
أندیرا غاندى وأحلام الفقراء
أنجوس ویلسون وأزمة الرواية المعاصرة
الانسان فى فلسفة جان فال
ایفان ألبرخت مصور الواقع والمجهول

ب

٢٠	محمد عيسى
١٩	رمزى جرجس
١٤	عبد البديع عبد الله
١٨	رمزى جرجس
١٩	روضة سليم
٢٣	روضة سليم
١٨	ابراهيم سعفان

برتراند رسل يرأس محكمة المثقفين
برناردشو حقيقة أم أسطورة ؟
بشر فارس فى جبهة الغيب
بيردسلى بين سالومى وموت الملك آرثر
بيكاسو وعالم الطفولة الكبير
بيكاسو ٨٥
البياتى الذى يأتى ولا يأتى

ت

١٥	فتحى العشري
١٤	أمير اسكندر
١٦	د. زكى نجيب محمود
٢٣	د. زكى نجيب محمود

تأبوت مصطفى محمود
تحية جبران فى ذكراه
تحية جبران فى ذكراه
تيارات الفكر والأدب فى مصر المعاصرة

ث

١٥	جلال العشري
١٣	على بركات
١٦	محمود محمود
٢٢	فؤاد محمد شبل
١٨	جلال العشري
١٦	فتحى العشري

ثرثرة فوق النيل
ثرثرة نجيب محفوظ
الثقافة فى الميثاق
ثورة التحرر والاشتراكية
ثورة المعتزل
ثورة اللامعقول

ج

١٧	فتحى العشري
١٤	محمد عيسى
١٨	روضة سليم

جاك ريفات و ثورة الراهبة
جاك نيفز مأساة زنجى
جان آرب الحاصل على جنسية الانسان

٢٤	فتحى الغشبرى	تجان لوى بارو فى يوم المسرح العالمى
٢٠	محمد كمال الدين	جان بول سارتر ابن المسرح وربيب الحياة
١٧	محمد عيسى	جان بول سارتر والقضية الفلسطينية
١٥	شاكر ابراهيم	جراهام جرين يهاجم الاذاعة والتليفزيون
٢٤	د. مصطفى ماهر	جنتر جراس ومشكلة الابداع الفنى
١٥	د. مصطفى ماهر	جوتفريد بن والشعر المطلق
٢٢	سمير محمود	جورج بمبيدو والرئيس الفيلسوف
١٦	سمير وهبى	جورج ديهامل الذى دافع عن الأدب وهاجم الآلة
٢١	روضة سليم	جورج روو حكاية شعب ومأساة فنان
١٨	د. نعيم عطية	جورج شحادة ومسرح اللامعقول
١٨	محمد الشرقاوى	جون جيلجود وأجيال الانسان
١٧	رمزى جرجس	جوناثان ميللر والثورة البصرية
١٣	روضة سليم	جياكوميتى فنان الكتلة والفراغ
١٤	صبحى الشارونى	جياكوميتى مجسم الفراغ
١٩	محمد عيسى	جيمس ميريديث من اللاعنث الى العنف



١٧	رمسيس يونان	الحركة الفنية بين المحلية والعالمية
٢٠	سمير فريد	حصاد مهرجانات السينما العالمية
١٨	فتحى العشرى	الحواجز والعار الفرنسى فى الجزائر
١٣	فتحى العشرى	الحياة الجديدة كما يراها جون لوك جودار



١٦	د. زكى نجيب محمود	خاطرة حول الميثاق فى عيده الرابع
١٤	د. جمال حمدان	خريطة القومية الافريقية



٢١	د. زكى نجيب محمود	درس فى التحليل
٢١	د. محمد فتحى الشنيطى	دفاع عن فكرنا الفلسفى
١٤	اسماعيل المهدوى	دور الفلسفة فى المجتمع المعاصر
١٨	محمد عبد الرازق	ديزى الأمير بولدها البعيد
١٧	عبد الحميد فريحات	ديفيد روبر تسون الوجودية والعقيدة الدينية



رأيان فى حقيقة الفن

رمسيس يونان فقيده الفن التشكيلى

روبير بريسون والسينما الجديدة

رينيه كلير عملاق السينما المعاصرة



زائر الصباح وأزمة القصة القصيرة

زوبعة فى بير السلم



ستيا جيت راى وعبقورية السينما الهندية

ستيفن سبندر ينقد ذاته

سراب الحرب وسراب السلام

سلامة موسى فى ذكراء الثامنة

سنجور الحاكم الشاعر الفيلسوف

السريالية فى النقد المعاصر

سيسيل داي لويس وأزمة العصر

السيكودراما فى المسرح

السينما المصرية بين المحلية والعالمية



شاعر من الخليج العربى



صلاح طاهر موسيقار الفن التشكيلى

صول بيلو أديب الالتزام

صول بيلو وقضية الالتزام

د. عبد الغفار مكاوى

كمال الجويلى

سمير محمود

سمير وهبى

نجلاء حامد

خيري شلبي

سمير فريد

محمد على زيد

فتحى فرج

سمير وهبى

سمير وهبى

د. فايق متى

محمد على زيد

سمير وهبى

على شلش

سامى الكيال

د. نعيم عطية

سمير محمود

فتحى العشرى

ع

- عبادة الفن عند أندريه مالرو
عبد الرحمن الرافعي مؤرخ الحركة القومية
عبد الرحمن الرافعي وتاريخ مصر القومي
عبد الرحمن شكرى شاعر الفكر والعاطفة
عبد الهادي الجزار فنان الفضاء والأساطير
عبد الهادي الجزار فنان اللغز والمجهول
عبقريات العقاد الإسلامية
علم النفس الوجودي
علمية الأدب
على عبد الرازق وحرية الفكر
عمر النجدي بين الحفر والتصوير
عندما يصبح الأسود نورا في الظلام
عود الى اليمين واليسار
- د. زكريا ابراهيم
عبادة كحيلية
د. حسين فوزى النجار
محمد عبد الغنى حسن
صباحي الشاروني
روضة سليم
د. نعمات أحمد فؤاد
د. فخرى الدباغ
سمير سرحان
د. عثمان أمين
روضة سليم
أحمد فؤاد درويش
د. حامد ربيع

ك

- كارل ياسبرز وأزمة العصر
كامل الشناوى الشاعر والانسان
كفافيس الشاعر السكندري
كينيث بيرك وفلسفة النقد الأدبية
- د. محمد فتحى الشنيطى
صالح جودت
فاروق فريد
د. فايق متى

ل

- لا أحد ينتظر جودو
ليالى نعمان عاشور
ليبرمان الاقتصادي الاشتراكي
ليس الجيل الغاضب غاضبا
ليس اليهود من بنى اسرائيل
الليلة نضحك مع ميخائيل رومان
- مصطفى ابراهيم مصطفى
خيرى شلبى
فؤاد محمد شبل
رمسيس عوض
د. جمال حمدان
خيرى شلبى

م

- المادية التاريخية عند لانجه
مارتن لوثر كنج وأزمة التفرقة العنصرية
مارك شاجال وحرية الشكل واللون
- فؤاد محمد شبل
رمزى جرجس
محمد عبد الله الشفقى

١٤	جلال العشري	مأساة الحلاج
١٩	علي بركات	ماوتسي تونج والفلسفات الصينية المعاصرة
١٥	د. عصمت سيف الدولة	ما وراء الاشتراكية العربية
١٩	د. أحمد فؤاد الاهواني	مجتمع العدالة والسلام
١٦	د. عبد القادر محمود	محمد اقبال والفكر الديني الحديث
١٥	أحمد سويلم	محمد الفيتوري والصيحة الافريقية
١٣	ابراهيم سعفان	محمود عماد عاش في صمت ازمات في صمت
١٦	العوضي الوكيل	محمود عماد الشاعر
١٧	خيرى شلبى	محمود السعدنى والنصابين
١٩	جلال العشري	المسرح السريالى عند سالكرو
١٧	جلال العشري	مسرشنا بين الاصاله والمعاصره
٢٣	د. عزمى اسلام	مشكله المعنى فى الفلسفه المعاصره
١٩	فتحى العشري	مقابله ايديولوجيه بين اهرنبورج وسارتر
٢٠	د. جمال حمدان	من جغرافيه الاسلام
١٨	د. منيره حلمى	من سمات النضج العقلى
١٣	جلال العشري	من فلسفه العقاد
١٥	د. زكى نجيب محمود	من معاركنا الفكرية
٢٠	د. زكى نجيب محمود	من هو المثقف الثورى
١٨	فؤاد محمد شبل	منطق الجدل عند ماوتسى تونج
٢٢	د. أمين العيوطى	المنهج النفسى فى النقد
٢٢	أمير اسكندر	منهج النقد الايديولوجى
٢٠	سعيد اسماعيل على	المنهج الوسلى فى الفلسفه المعاصره
١٣	خيرى شلبى	مهزله يوسف ادريس
٢٤	محمد عبد الله الشيفقى	مؤتمر الترجمة بموسكو
٢٢	د. سهر القلماوى	مؤثرات دامغه فوج نقدنا القديم
٢٢	فتحى فرج	موجه الفيلم الغنائى تحتاح السينما
١٨	عبد المنعم الحفنى	الموسيقى السوفيتية الجديدة
١٧	عبد الفتاح البارودى	موسيقانا من المحليه الى العالميه
١٤	عبد الحميد فرحات	الموقف فى فلسفه ياسبرز
١٩	سمير فريد	مونتهجومرى كليفت الفنان الذى ودع الحياه
٢٤	محمود رجب	الميتافيزيقيا فى هذا العصر
١٧	محمد عبد الغنى حسن	ميخائيل نعيمة الاديب العربى العالمى

ن

٢٢	د. زكى نجيب محمود	الناقد قارىء لقارىء
١٦	ابراهيم الصيرفى	نجيب محفوظ والثرثرة
٢٠	د. أحمد كمال زكى	نحو ايديولوجيه عربيه عند خليل حاوى
٢٤	د. زكى نجيب محمود	نحو شخصيه عربيه جديده
١٩	د. زكى نجيب محمود	نظريه ثوريه عربيه
١٦	د. يحيى هريدى	النظريه الفلسفيه فى الميثاق

٢٢	جلال العشري
١٦	سعيد اسماعيل على
٢٢	على شلش
١٩	على جمال الدين عزت
٢٢	فاروق عبد الوهاب
١٥	محمد عيسى

نظرية النقد بين الاصاله والمعاصره
نقد ديوى لمنطق القدماء
النقد السينمائى فى مصر
نقد الفن عند هربوت ريد
النقد المسرحى بين الفن والدعوة
نكروما يقول : على افريقيا أن تتحد



١٣	رمزى جرجس
----	-----------

هـ. و. أودن وازقة الشعر الحديث



١٦	د. عبد العزيز الاهوانى
٢١	رمسيس عوض

الوعى القومى والمحنة الفلسطينية
وليم جولدنج والرواية الجديدة



١٣	د. زكى نجيب محمود
١٣	د. عبد العزيز الاهوانى
١٣	د. راشد البراوى
١٣	د. فؤاد زكريا
١٣	رمسيس يونان
١٤	فتحى العشري
٢١	د. مصطفى سويف
٢٠	جمال بدران

يمين الفكر ويساره . ما معناهما
اليمن واليسار فى الادب
اليمن واليسار فى السياسة والاقتصاد
اليمن واليسار فى الفلسفة
اليمن واليسار فى الفن
يوجين يونسكو يهاجم بقرن الحرثيت
يوسف مراد رائد النهج التكاملى
اليونسكو فى عيده العشرين

فهرس الكتاب

١

١٥	رجل من رجال الرأى	ابراهيم الالبارى
١٣	محمود عماد عاش فى صمت ومات فى صمت	ابراهيم سنعان
١٤	أمين الحولى - الأمين أبو الأمناء	
١٨	البىاتى الذى يأتى ولا يأتى	
١٦	نجيب محفوظ والثروة	ابراهيم الصيرفى
٢٣	أبو العلا عفيفى المفكر الصوفى الاسلامى	د. أبو الوفا التفتازانى
١٥	الفيتورى والصيحة الافريقية	أحمد سويلم
٢٠	الطوفان والمدينة السمراء	
١٩	مجتمع العدالة والسلام	د. أحمد فؤاد الاهوانى
١٩	عندما يصبح الأسود نورا فى الظلام	أحمد فؤاد درويش
٢٠	نحو ايدولوجية عربية عند خليل جارى	د. أحمد كمال زكى
١٤	دور الفلسفة فى المجتمع المعاصر	اسماعيل المهدوى
١٤	تحية جبران فى ذكراه	أمير اسكندر
٢٢	منهج النقد الايدولوجى	
٢٢	المنهج النفسى فى النقد	د. أمين العيوطى

ج

١٣	من فلسفة العقاد	
١٤	مأساة الحلاج	
١٥	ثروة فوق النيل	جلال العشرى
١٦	البير كامى	
١٧	مرحنا بين الاصاله والمعاصره	
١٨	ثورة المعتزل	
١٩	المسرح السيرىالى عند سالكرو	
٢٠	فلسفة الفن فى الفكر المعاصر	
٢٢	نظرية النقد بين الاصاله والمعاصره	
٢٤	أندريه بریتون أو ثورة السيرىالى	

جمال بدران	أندرية مالرو الوزير الفيلسوف	١٤
	اليونسكو في عيده العشرين	٢٠
د. جمال حمدان	خريطة القومية الافريقية	١٤
	من جغرافية الاسلام	٢٠
	ليس اليهود من بنى اسرائيل	٢٤
د. جمال الدين الرمادى	أحمد زكى أبو شادى شاعرا ومفكرا	٢٠

ح

د. حامد ربيع	عود الى اليمن واليسار	١٥
د. حسين فوزى النجار	فيليب حتى المؤرخ العربى العالمى	١٣
	الاشتراكية العربية وتفسير التاريخ	١٦
	عبد الرحمن الراعى وتاريخ مصر القومى	٢٤

خ

خيرى شلبى	مهزلة يوسف ادرينس	١٣
	زوبعة فى بير السلم	١٥
	ليالى نعيان عاشور	١٦
	محمود السعدنى والنصائين	١٧
	الليلة نضحك بجمع ميخائيل رومان	١٨

ز

د. راشد البراوى	اليمن واليسار فى السياسة والاقتصاد	١٣
د. رشاد رشدى	اتجاه النقد الموضوعى	٢٢
رمزى جرجس	هـ.و. أودن وأزمة الشعر الحديث	١٣
	جوناثان ميللر والثورة البصرية	١٧
	بيردىنى بين سالومى وموت الملك آرثر	١٨
	برناردشو حقيقة أم أسطورة ؟	١٩
	مالاتى لوتز كنج وأزمة التفرقة العنصرية	٢١
د. رمزى مصطفى	الفكر الشمكلى فى بينالى الاسكندرية	١٣
		١٠٩

١٣	انجوس ويلسون وأزمة الرواية المعاصرة	رمسيس عوض
١٩	ليس الجيل الغاضب غاضبا	
٢١	وليم جولدنج والرواية الرمزية الجديدة	
	اليمن واليسار فى الفن	رمسيس يونان
١٧	الحركة الفنية بين المحلية والعالمية	
٢٢	أصول النقد فى الفن التشكيلى	
١٣	جياكوميتى فنان الكتلة والفراغ	روضة سليم
١٦	عبد الهادى الجزار فنان اللغز والمجهول	
١٧	عمر النجدي بين الحفر والتصوير	
١٨	جان آرب الحاصل على جنسية الانسان	
١٩	بيكاسو وعالم الطفولة الكبير	
٢١	جورج روو حكاية شعب ومأساة فنان	
٢٣	بيكاسو ٨٥	

ز

١٥	عبادة الفن عند أندريه مالرو	د. زكريا ابراهيم
٢٠	القطيعة بين الانسان والوجود عند ألكييه	
١٣	يمين الفكر ويساره .. ما معناهما ؟	د. زكى نجيب محمود
١٤	نحو شخصية عربية جديدة	
١٥	من معاركنا الفكرية	
١٦	خاطرة حول الميثاق فى عيد الرابع	
١٦	تحية للشاعر ابراهيم طوقان	
١٧	الفرد والمواطن والانسان	
١٩	نظرية ثورية عربية	
٢٠	من هو المثقف الثورى ؟	
٢١	درس فى التحليل	
٢٢	الناقد قارىء لقارئ	
٢٣	تيارات الفكر والأدب فى مصر المعاصرة	
٢٤	ضوء على معنى الصراع الفكرى	

س

٢٣	شاعر من الخليج العربى	سامى الكيال
١٤	ألبرت لوثول والقضية الافريقية	سعد زغلول نصار
١٦	نقد ديوى لمنطق القدماء	سعيد اسماعيل على
٢٠	المنهج الوسىلى فى الفلسفة المعاصرة	

١٦	علمية الأدب	سمير سرحان
١٧	ارفن بسكاتور صاحب المسرح السياسى	سمير عوض
١٤	ستيا جيت راى وعبقريه السينما الهندية	سمير فريد
١٩	مونتجرى كليفت الفنان الذى ودع الحياة	
٢٠	حصاد مهرجانات السينما العالمية	
١٨	روبير بريسون والسينما الجديدة	سمير محمود
٢٠	آنا أخما توفى شاعرة الصلاة الجنائزية	
٢٢	جورج بمبيدو الرئيس الفيلسوف	
٢٤	صول بيلو أديب الالتزام	
١٥	رينيه كلير عملاق السينما المعاصرة	سمير وهبى
١٦	جورج ديهامل الذى دافع عن الأدب وهاجم الآلة	
١٧	سنيجور الحاكم الشاعر الفيلسوف	
١٨	سلامة موسى فى ذكراه الثامنة	
٢٠	السيكو دراما فى المسرح	
٢١	أسبوع الفيلم اليابانى	
٢٢	مؤثرات دامغة فى نقدنا القديم	د . سهير القلماوى

ش

١٥	جراهام جرين يهاجم الاذاعة والتليفزيون	شاكر ابراهيم
----	---------------------------------------	--------------

ص

١٦	كامل الشناوى . . الشاعر والانسان	صالح جودت
١٤	جياكوميتى مجسم الفراغ	صبحى الشارونى
١٦	آدم حنين ومحاولة تحقيق العالمية	
١٨	عبد الهادى الجزار فنان الفضاء والأساطير	
١٤	أحمد حسين وتاريخ الانسانية	صلاح عبد العزيز

ع

٢٣	عبد الرحمن الرافعى مؤرخ الحركة القومية	عبادة كحيله
----	--	-------------

١٤٠	بشر فارس في جبهة الغيب	عبد البديع عبد الله
١٤٠	الموقف في فلسفة ياسبرز	عبد الحميد فرحات
١٧	ديفيد روبرتسون الوجودية والعقيدة الدينية	
١٩	الانسان في فلسفة جان فال	
١٧	فن الأدب بين المحلية والعالمية	د. عبد الحميد يونس
١٣	اليمن واليسار في الأدب	د. عبد العزيز الأهواني
١٦	الوعي القومي والمحنة الفلسطينية	
٢٣	رأيان في حقيقة الفن	د. عبد الغفار مكاوي
١٧	موسيقانا من المحلية الى العالمية	عبد الفتاح البارودي
٢٢	أزمة النقد الموسيقى	
١٧	القومية والعالمية في النظرية السياسية	عبد الفتاح العدوي
١٩	اشتراكيتنا بين المادية والمثالية	
١٦	محمد اقبال والفكر الديني الحديث	د. عبد القادر محمود
١٧	قنطرة الذي كفر	عبد الله خيرت
٢١	فصل قصير من الحكاية الطويلة	
١٨	الموسيقى السوفيتية الجديدة	عبد المنعم الحفنى
٢١	على عبد الرازق وحرية الفكر	د. عثمان أمين
٢٣	مشكلة المعنى في الفلسفة المعاصرة	د. عزمى اسلام
١٥	ما وراء الاشتراكية العربية	د. عصمت سيف الدولة
١٤	أبناء البشرية السوداء	د. عفيفى محمود
١٣٠	تراث نجيب محفوظ	على بركات
١٩	ماوتسى تونج والفلسفات الصينية المعاصرة	
١٩	نقد الفن عند هربرت ريد	على جمال الدين عزت
١٥	فرجينيا وولف وقصة تيار الوعي	على شبلش
١٧	السينما المصرية بين المحلية والعالمية	
٢٢	النقد السينمائي في مصر	
١٨	ازراباوند يعود الى بلاده	على كمال الدين زغلول
١٦	محمود عماد .. الشاعر	العوضى الوكيل

ف

٢٢	النقد المسرحي بين الفن والدعوة	فاروق عبد الوهاب
٢٤	حلاوة زمان ومسرح الشعور	
١٥	كفافيس الشاعر السكندري	فاروق فريد

- ٢١ الفنان في أدب توماس مان
١٤ كينيث بيرك وفلسفة النقد الأدبي
١٨ السيريالية في النقد المعاصر
١٣ جان لوى بارو في يوم المسرح العالمى
١٤ يوجين يونسكو يهاجم بقرن الحرثيت
١٥ تابوت مصطفى محمود
١٦ ثورة اللا معقول
١٧ جاك ريفات وثورة الراهبة
١٨ الحواجز والعار الفرنسى فى الجزائر
١٩ مقابلة ايديولوجية بين اهرنبورج وسارتر
٢٠ صول بيلو وقضية الالتزام
٢١ آلان روب جرييه ٠٠ فيلم من اخراجه
٢٢ قضية الرواية الجديدة
٢٣ الحياة الجديدة كما يراها جون لوك جودار
٢٤ الفائزون بجوائز الرواية الفرنسية
١٨ سراب الحرب وسراب السلام
٢١ القاهرة ٣٠ درجة تحت الصفر
٢٢ موجة الفيلم الغنائى تجتاح السينما
٢٠ علم النفس الوجودى
١٣ اليمين واليسار فى الفلسفة
١٧ القومية والعالمية فى الفكر الفلسفى
١٩ فى ذكرى رائد الثقافة المسرحية درينى خشبة
٢٣ فنان من بيت السنارى
١٨ منطق الجدل عند ماوتسى تونج
٢١ المادية التاريخية عند لانجه
٢٢ ثورة التحرر والاشتراكية
٢٣ ليبرمان الاقتصادى الاشتراكى

د ٠ فائق متى
فتحى العشرى

فتحى فرج

د ٠ فخرى الدباغ
د ٠ فؤاد زكريا

فؤاد قنديل

فؤاد كامل

فؤاد محمد شبل

ك

كمال الجويلى

- ٢٤ رمسيس يونان ٠٠ فريد الفن التشكيلى

م

- ١٨ جون جيلجود واجيال الانسان
١٨ ديزى الامير وبلدها البعيد
١٧ ميخائيل نعيمة الاديب العربى العالمى
١٩ عبد الرحمن شكرى شاعر الفكر والعاطفة
١٥ مارك شاجال وحرية الشكل واللون
٢١ الفيلسوفة الصغيرة فى الاتحاد السوفيتى
٢٢ اتجاه النقد التقويمى
٢٤ مؤتمر الترجمة بموسكو

محمد الشرقاوى

محمد عبد الرازق

محمد عبد الغنى حسن

محمد عبد الله الشافعى

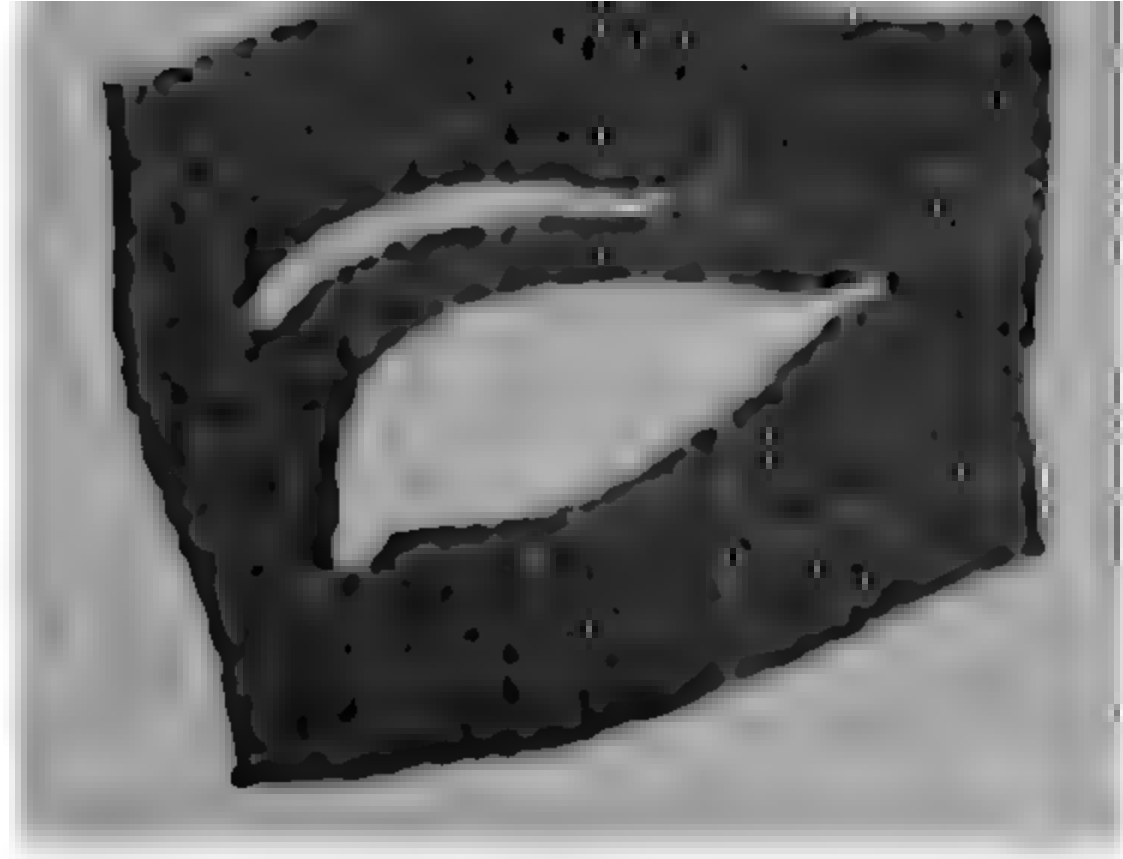
١٦	سيسل داي لويس وأزمة العصر	محمد علي زيد
١٩	ستيفان سبندر ينقد ذاته	
١٤	جاك نيفز مأساة زنجي	محمد عيسى
١٥	نكروما يقول على افريقيا أن تتحد	
١٦	أنديرا غاندي وأحلام الفقراء	
١٧	جان بول سارتر والقضية الفلسطينية	
١٩	جيمس ميرديث من اللا عنف الى العنف	
٢٠	برتراند رسل يرأس محكمة المثقفين	
١٨	كارل ياسبرز وأزمة العصر	د. محمد فتحي الشنيطي
٢١	دفاع عن فكرنا الفلسفي	
١٤	آرثر كويسلر والسائرون نياما	محمد كمال الدين
٢٠	جان بول سارتر ابن المسرح وربيب الحياة	
٢٤	الميتافيزيقا في هذا العصر	محمود رجب
١٣	القناع في مسرح بيراندللو	محمود سامي أحمد
١٨	في نقد برتراند رسل	د. محمود محمد قاسم
١٦	الثقافة في الميثاق	محمود محمود
١٦	لا أحد ينتظر جودو !	مصطفى ابراهيم مصطفى
٢١	يوسف مراد رائد المنهج التكاملي	د. مصطفى سويف
١٥	جوتفريد بن والشعر المطلق	د. مصطفى ماهر
٢٤	جنتر جراس ومشكلة الابداع الفني	
١٨	من سمات النضج العقلي	د. منيرة حلمي
١٥	آنا مانياني ومسرحية اسمها الذئبة	مهرشان صابر

ن

١٥	زائر الصباح وأزمة القصة القصير	نجلاء حامد
١٦	عبريات العقاد الاسلامية	د. نعمات أحمد فؤاد
٢٣	الفائزون بجائزة الدولة التقديرية	
١٥	صلاح طاهر موسيقار الفن التشكيلي	د. نعيم عطية
١٨	جورج شحاده ومسرح اللا معقول	
٢٠	ايفان ألبرخت مصور الواقع والمجهول	

ي

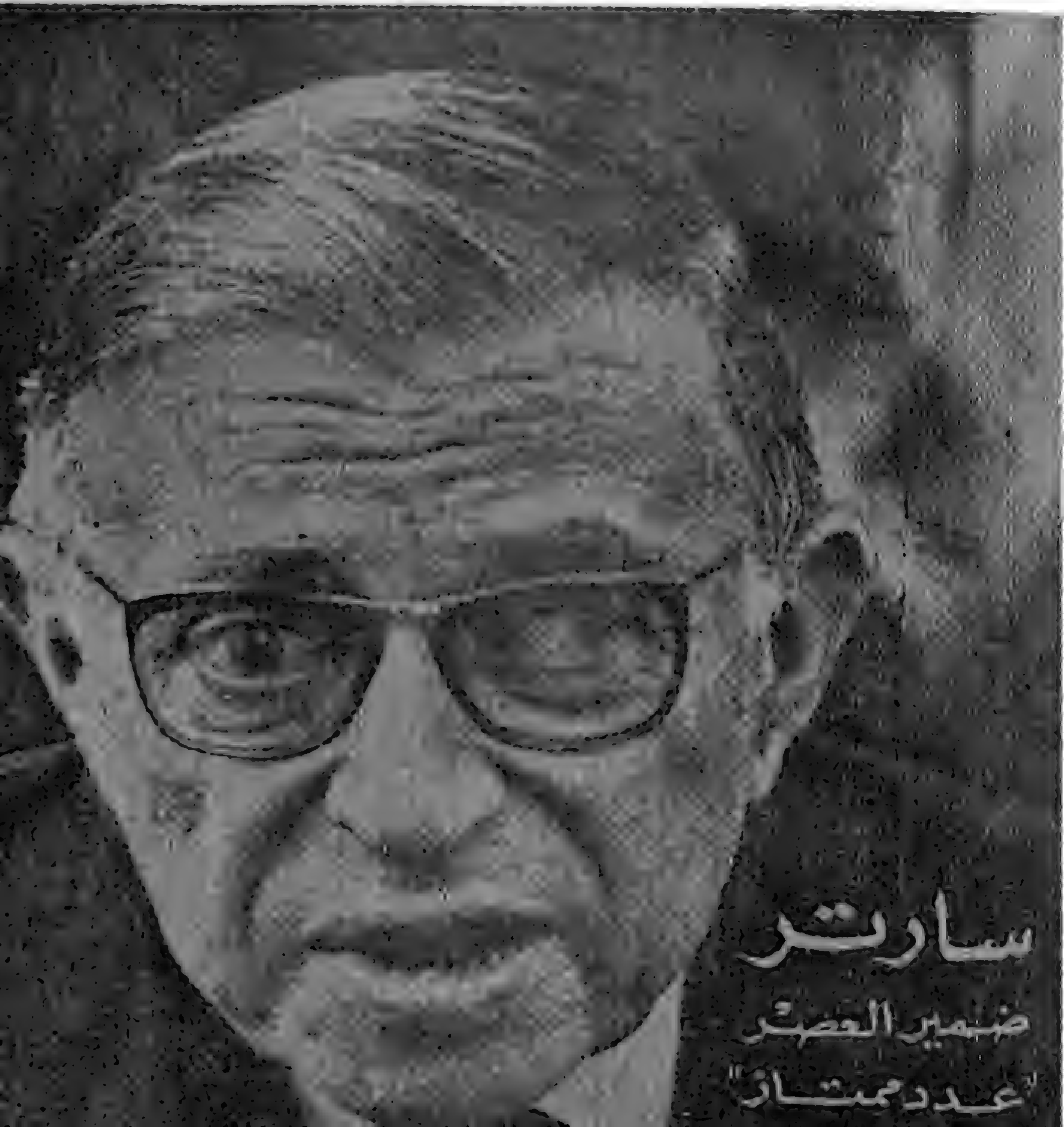
٢١	الاشتراكية العلمية والاشتراكية العربية	د. يحيى الجمل
١٦	النظرية الفلسفية في الميثاق	د. يحيى صويدي



الفكر المعاصر

لغة: الأستاذ والمفكر

مارس ١٩٦٧



سارشر

ضمير العصر

عدد ممتاز



مجلة
الفكر المعاصر

رئيس التحرير
الدكتور زكي نجيب محمود

سكرتير التحرير،
جلال العشري
المشرف الفني
حسين أبو زيد

تصدر شهريا عن :

**دار الكاتب العربي
للطباعة والنشر**

• شارع ٢٦ يوليو - القاهرة
تليفون: ٩١١٨١٦

الاشتراك السنوي :

عن ١٤ جنيهًا بالجمهورية العربية المتحدة
١٤٠ قسرا

عن طريق مكتبة دار التأليف والترجمة

• بيان عربي القائمة بـ ١ ٤٦٣٨٣

هذا العدد	بقلم رئيس التحرير
سارتر في حياتنا الثقافية	دكتور زكي نجيب محمود
حياته كلماته .. هذه قاعدة	أنيس منصور
مصطلحات سارتر الفلسفية	اعداد : محمود رجب
سارتر والمنهج الظاهري	دكتور يحيى هوبدي
سارتر والمادية الجدلية	دكتور محمد فتحي الشنيطي
سارتر فيلسوف الحرية	محمود رجب
والاغترب	
معنى العدم في فلسفة سارتر	مجاهد عبد المنعم مجاهد
سارتر في تيار عصره	عبد الفتاح الديدي
دائرة معارف الوجودية ...	اعداد : جلال العشري
سيمون دي بوفوار وقضية المرأة	دكتورة اميرة حلمي مطر
سيمون دي بوفوار انطلاقة في قلب الحياة	عبد المنعم صبحي
صراعات وجودية	فتحي العشري
مؤلفات سارتر وسيمون دي بوفوار	
التحليل النفسي الوجودي عند سارتر	دكتورة منيرة حلمي
فلسفة الالتزام عند سارتر	اسماعيل المهدوي
سارتر ومواقفه السياسية	جمال بدران
قصة النزاع بين سارتر وكامي	دكتور عبد الففار مكاوي
مشرح المواقف عند سارتر ...	جلال العشري
سارتر والرواية الوجودية	دكتور أمين العيوطي
سارتر بين الله والشيطان ...	دكتورة كوثر عبد السلام
المحاكمات في ادب سارتر ...	سمير وهبي
هذا العدد بالفرنسية	دكتور ريمون فرنسيس

هذا العدد

بهذا العدد تبدأ مجلة « الفكر المعاصر » عامها الثالث ، وإذا جاز لنا أن نقيس المستقبل المأمول على هذا الماضي القصير الذي انقضى من عمرها ، كان من حقنا أن نتفاعل ، ففي عاميها الماضيين استطاعت أن تعرض على القارئ العربي أهم ما يشغل رجال الفكر في عصرنا هذا من قضايا في مختلف الميادين من فلسفية واجتماعية وسياسية ونقدية ، ولقد استجاب لها القارئ العربي استجابة تشجعها على المضي في أداء رسالتها التي اضطلعت بها منذ العدد الأول ، وهي أن تقصر نفسها بقدر المستطاع على عرض المشكلات الفكرية التي نشأت بعد الحرب العالمية الثانية عرضاً يدخل فيه عنصر النقد إلى جانب عنصر البسط والشرح حتى لا يقف القارئ العربي من قضايا عصره موقف الناقل السلبي بل يقف منها موقفاً ايجابياً فعلاً يمكنه من الإدلاء برأيه في كل ما يعرض له .

وإنه لن حسن حظنا أن يبدأ هذا العام الجديد من أعوام المجلة بهذا العدد الخاص من جان بول سارتر ، وسيمون دي بوفوار بمناسبة دعوتها لزيارة الجمهورية العربية المتحدة . ولقد عرضنا في العدد الماضي موضوعاً قدمناه إلى سارتر يمثل أعقد مشكلة في حياتنا الفكرية والسياسية جميعاً وهي قضية فلسطين العربية ، لكننا في هذا العدد نقدم الضيفين الكبار إلى القارئ العربي تقديماً راعيناه فيه أن يجيء مشتملاً على أهم الجوانب الفكرية عندهما فهناك جانب السيرة والحياة ، وجانب الفلسفة النظرية ، وجانب المشكلات النوعية المحددة التي تعرضها لها ، وجانب النتاج الأدبي ، والجهاد السياسي في سبيل الحرية .

يبدأ العدد بمقال عن سارتر في حياتنا الثقافية يبين الخطوط العريضة لما أداه لنا سارتر في حياتنا الفكرية وما أدبنا به له ، فقد ترجمنا أهم كتبه إلى العربية وألفنا عنه الكتب والمقالات وترجمنا ما قيل عنه من أعلام الفكر في العالم ، ثم فوق هذا وذلك تأثر به بعض كتابنا في طريقة تناول المشكلات وعرضها على أن ما هو أهم من ذلك كله في هذا العدد أننا قد أقبلنا على قراءة سارتر أقبالا لعله ينفرد به دون سائر مفكري العصر وفلاسفته وذلك لأن قضايانا الفكرية الهامة والتي تتبلور حول الحرية والمطالبة بها لأنفسنا وللآخرين جميعاً هي نفسها القضايا التي تصدى لها سارتر في فلسفته وفي أدبه معا ، ثم تجيء بعد ذلك مقالة تعرض سيرة الفيلسوف كيف نمت وتطورت بطريقة نابضة بالحياة حتى لكان القارئ يعيش مع الرجل لا من ناحية الأحداث الخارجية وحدها بل ومعها في نبضات قلبه وحرارة انفعاله .

وبعد أن يقف القارئ وقفة قصيرة عند طائفة مختارة من المصطلحات الفلسفية التي وردت في مقالات هذا العدد يتبعها ما هو مقبل عليه من دراسات فلسفية طابعها الجذ والعمق والشمول ، ينتقل إلى أولى تلك المقالات التي تعرض أمامه منهج سارتر وهو منهج تابع فيه فيلسوف مذهب الظواهر هوسرل الذي يعتمد فيه على الملاحظة الباطنية المباشرة لما يجري في تيار وعيه دون التقيد بمبدأ يسبق المشاهدة فيؤثر فيها فهو منهج وصفي بأدق معاني هذه الكلمة ، فإذا ما درس القارئ منهج الرجل أخذ في قراءة جوانب فلسفته وأولها موقف سارتر من المادية الجدلية ، وخلاصته أن الحركة الجدلية إنما هي في العقل لا في المادة ، ومن ثم جاء اسم كتابه « نقد العقل الجدلي » ، وفي هذا الكتاب انتقل سارتر بفلسفته نقلة كبرى من الموقف الذي وقفه في كتابه السابق « الوجود والعدم » لأنها نقلة نظرت إلى الإنسان من حيث علاقته بمجرى التاريخ . ومن هنا جاءت الصلة بينها وبين النظرية الماركسية ، وهي صلة أهم ما فيها معالجة النقص الذي وقعت فيه النظرية الماركسية حين لم تفرق بين العلاقات الانسانية من جهة والعلاقات التي تربط الأشياء الطبيعية من جهة أخرى .

ثم يطالع القارئ بعد ذلك مقالة عن سارتر فيلسوف الحرية والاعتراب يشرح فيه كتابه أهم الأسس التي تركز عليها فلسفة سارتر في تفرقه بين أنواع الوجود الرئيسية وهي ما يسميها (الوجود في ذاته) (والوجود لذاته) (والوجود للغير) ليبين الفرق الأساسي بين الإنسان والطبيعة من حيث تكون الحرية هي مرادفة للإنسان على نحو يجعل الإنسان يفتقد معناه إذا فقد حريته . وسيجد القارئ الموضوع نفسه ولكن من زاوية أخرى هي زاوية معنى العدم عند سارتر ، وهو معنى يشير إلى فكرته عن الوجود الإنساني الحر في فاعليته كيف أنه خلا من المضمون ، أي أنه عدم ينصب على عالم الطبيعة ومواقفها فمبتلىء مضمونها

يصبح به وجوداً في ذاته بعد أن كان وجوداً لذاته . وأخيراً يقرأ القارئ مقالة تلقى له الأضواء على موضع سارتر بالنسبة لغيره من رجال الفكر الفلسفي في عصره وبصفة خاصة جيجل وهوسرل وهيدجر .

وهنا يقف القارئ وقفة قصيرة أخرى يستعرض فيها لمحات عن طائفة من الفلاسفة الوجوديين غير سارتر تعينه على رؤية الاطار الوجودي بوجه عام حتى اذا ما انتقل بعدها ، انتقل الى مقالين عن سيمون دي بوفوار اولاهما عنها بالنسبة الى قضية المرأة والاخرى عنها بالنسبة الى علاقتها بسارتر . في الاولى تقيم سيمون دي بوفوار قضية المرأة المتحررة على اساس الفلسفة الوجودية نفسها وذلك بجعل المرأة مسئولة عن تكوين شخصيتها بالسلوك الذي ترد به على مواقف حياتها ، فالانثوية كما تؤكد في كتابها « الجنس الثاني » ليست طبيعة مقررة ثابتة بل هي موقف خلقته الحضارات ، وتستطيع المرأة الحديثة ان تقف موقفاً آخر . واما الثانية فعرض لكتاب ألفه فرنسيس جاكسون عن علاقتها بسارتر . ثم نختم هذه المرحلة من العدد بصورة موجزة عن بعض الصراعات الأدبية بين سيمون دي بوفوار وكل من ناتالي ساروت ، وفرانسواز ساجان ، ثم بين سارتر وفرانسوا مورياك .

ويقف القارئ مرة ثالثة وقفة قصيرة يستعرض فيها مؤلفات سارتر وسيمون دي بوفوار الأدبية والفلسفية لينتقل بعدها الى دراسات نوعية في ميادين خاصة مما تناوله سارتر ، اولها دراسة عن التحليل النفسي الوجودي عنده وكيف يقيمه على الوعى بعد أن كان الفرويديون يقيمونه على اللاوعى . وثانيها فلسفة الالتزام عند سارتر يبين فيها كاتبها كيف أن جوهر الوجودية هي أنها فلسفة فعل والتزام ، ولعل فكرة الالتزام هذه من أهم ما يميز سارتر عن البير كامى ، بل لعلها الفكرة التي دفعته الى اليسارية في معالجته للمواقف السياسية . وثالثها مقالة عن سارتر ومواقفه السياسية ، فيها عرض لأهم تلك المواقف التي تعرضت فيها شعوب بأسرها لظلم المستعمرين ، فكان لزاماً على الفيلسوف أن يتخذ منها موقفاً إيجابياً يناصر به قضية الحرية ، ومن أمثال ذلك قضية كوريا وقضية الهند الصينية ، وقضية الجمهورية العربية المتحدة عند الاعتداء الغادر عليها وقضية الجزائر في نضالها القومي وقضية كوبا وقضية الكونغو وغير ذلك من قضايا لا يتردد في معالجتها حتى أنه يقف ضد بلاده فرنساً نفسها اذا لزم الأمر .

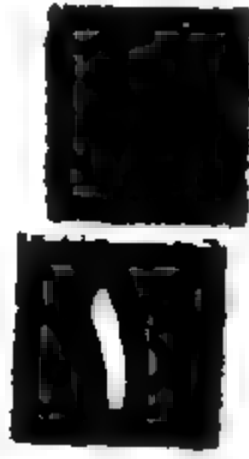
وهنا ينتقل القارئ الى الجانب الأدبي عند سارتر فيقرأ مقالا من النزاع بين سارتر وكامى كيف نشأ وتطور ، وهو نزاع يعطى القارئ العربى صورة للمعارك الفكرية التي اشترك فيها الفيلسوف الزائر بطل ذلك مقال عن مسرح المواقف عند سارتر ، وكيف كان أهم اضافة للفكر السارترى في ميدان الدراما هو ادخال فكرة الموقف ، والكاتب يشرح هذه الفكرة مع تحليلها وتطبيقها على أهم عملين مسرحيين من أعمال سارتر في أثناء الاحتلال النازى وهما مسرحية « الدباب » ومسرحية « الجلسة السرية » . وبعد ذلك ، تقدم مقالة عن احدى مسرحياته « هي مسرحية الشيطان والرحمن » لتكون نموذجاً لأدب المسرحي قيناً بعد فترة الاحتلال . حتى اذا ما فرغ القارئ من أدب سارتر المسرحي ، قدمنا له مقالة من أدبه القصصي ، يبين فيها كاتبها كيف اختلفت القصة الوجودية عن القصة التقليدية في أن الشخصية الوجودية ترتبط بالموقف وما فيه من ارتباط بالمستقبل على خلاف الأمر في القصة التقليدية ، إذ كانت هذه ترتبط بالشخصية بماضيها من بيئة ووراثه . بعدئذ يقرأ القارئ مقالا من أهم موضوع أساسى يسرى في هذه الأعمال الأدبية جميعاً وهو موضوع « المحاكاة » إذ أن أغلب أعمال سارتر الأدبية تنطوى على معنى المحاكاة بشكل أو بآخر .

ولعل مجلة « الفكر المعاصر » بهذا الذى قدمته عن الفيلسوف جان بول سارتر وسيمون دي بوفوار ، قد أمدت القارئ العربى بصورة من أقوى صور الفكر في دنيانا المعاصرة .

تيسير التمييز



سارتر في حياتنا الثقافية



عندما كتبت منذ بضع سنوات عن الفكر الفلسفي في بلادنا ، ورددت نشاطنا في هذا الميدان الى محورين ، هما « العقل والحرية » ، وقلت انه اذا كان اسلافنا من فلاسفة العرب قد اداروا اعمالهم الفلسفية حول محاولة التوفيق بين « العقل » و « النقل » ، فنحن ابناء اليوم - في محاولة شبيهة بتلك - نسعى الى الجمع في خط واحد بين « التعقيل » و « التحرر » : التعقيل الذي نتخلص به من أوهام الخرافة وأخلاق الجهل وغيوبة الدراويش ، والتحرر الذي ننطلق به من افلال المستعمر الأجنبي واستبداد الحاكم الداخلي ؛ أقول انني عندما كتبت هذا منذ بضع

الكتابة طريق
من طُـرُق
إرادة الحرية
فمَتى شرعت
فيها - إنْ
طوعًا أو كرهًا -
فأنْت ملتزم.
سارتر

Sartre dans Notre Vie Culturelle

دكتور زكى نجيب محمود

اختلاف درجاتهم في هذه البلاد ؛ وليس يعنى هذا أن فكرنا نسخة من فكره ، إذ يكفي أن نقول أن وجهتنا الفكرية قد بدأت أوائلها منذ منتصف القرن الماضي ، وأخذت تتجمع قواها على مر السنين وعلى أيدي قادة الفكر منا ، رائدا بعد رائد ، يضاف إلى ذلك أن جانباً أساسياً من نظرة سارتر - وهو الجانب الخاص بفكرته عن الله - لم يكن - ولن يكون - جزءاً من بنائنا الفكرى ؛ لكن الذى أعنيه هو أننا إذ نفكر في ظروفنا وفي عصرنا ، نجد روح الفكرة عندنا متسقة في نواح رئيسية منها مع روح الدعوة التى يدعو إليها سارتر .

سنوات ، لم أكن قد التفت إلى العلاقة الوثيقة بين هذا الموقف الفكرى من جهة ، وما جاء جان - بول سارتر ليدعو إليه ، دعوة تحمل التعبير القوى العميق الصادق عن روح العصر كله من بعض نواحيه .

فلما أن توجهت بفكرى إلى هذا الضيف الكبير ، إذ هو في زيارتنا هذه الأيام بدعوة من جريدة الأهرام ، تبين لى في جلاء هذه العلاقة القوية بين ما نحن جامدون في سبيله ، وما يدعو إليه الفيلسوف الفرنسى ، مما لم يدع أمامى موضعاً لتساؤل عن سر الجاذبية العقلية الشديدة التى قربت سارتر من جماعة المثقفين عسلى

هذا الاتجاه الدكتور عبد الرحمن بدوي الذي
أثرى حياتنا الفكرية بنتاجه الخصب الفزير ،
فلم يكفه أن يخرج لنا في الأربعينات الأولى فلسفة
وجودية تدعو الى الحرية العقلية وحرية الفعل
دعوة قوية صريحة ، بل طفق منذ ذلك الحين
يلفت أنظارنا الى المعالم الرئيسية في وجودية
الفلاسفة الآخرين من رجال الغرب الحديث ومن
العرب الأقدمين على السواء ؛ ونخص بالذكر من
جهوده العظيمة هذه ، آخر أعماله في هذا السبيل ،
وهو عمل ضخم كان وحده يكفي أن يكون ثمرة
حياة نشيطة ، وأعنى به ترجمته لكتاب سارتر
« الوجود والعدم » ، وكأنما أراد الدكتور بدوي
أن يقول لنا - بهذا العمل المضنى - اذا أردتم
أن تربطوا تياركم الفكرى بتيار العصر كله ،
فلا يكون ذلك بالثرثرة الخفيفة المخطوفة
الخاطفة ، التى تجمع حبة من هنا وحبة من
هناك ، وانما يكون بالرجوع الى الأسس والأصول ،
وهاكم منى هذا الأصل والأساس .



ومن أهم النقول السارترية قبل ذلك ، كانت
الترجمة العربية التى أداها خير أداء الدكتور
محمد غنيمى هلال لكتاب سارتر « ما الأدب »
- أو ان شئت دقة فهو - وان يكن قد حمل هذا
العنوان نفسه فى أصله الفرنسى - ليس فى أصله
كتاباً قائماً بذاته ، انما هو الجزء الأكبر من المجلد
الثانى من كتاب سارتر الذى عنوانه « مواقف »
والذى ظهر فى عدة مجلدات ؛ وأهمية هذا
الكتاب فى حياتنا الفكرية عظيمة ، وحسبك أن
تعلم أنه أدق وأوفى عرض لفكرة الأدب الملتزم ،
فما أكثر ما نتبادل الحديث عن التزام الأديب فى
مرحلتنا الاجتماعية والسياسية الراهنة ، ولكن
ما أقل ما يتسم حديثنا عنه بالدقة التى تحدده ،
مما عساه أن يؤدى الى خلط واضطراب .

والذى يهمنا فى هذا الصدد ، ليس هو أن
هذين الباحثين الجليلين قد نقلنا إلينا نصين من
أهم النصوص السارترية وكفى ، بل هو أن فى
حياتنا الفكرية من العناصر ما يستوجب أن ندعمه
بأمثال هذه النصوص ، لما بيننا وبينها من رباط
وثيق ؛ وأخيراً أصدر سارتر كتاب « الكائنات »

وانك لتجد فى حياتنا الفكرية ضروباً من
النشاط ، قد يخيل اليك أنها أشتات متناثرة
لا وحدة بينها ولا رباط ، لكنك ما ان تنظر إليها
على ضوء مبدا شامل ومحور جامع ، حتى تجدها
قد تجمعت وكأنما هى خطوات سائر واحد على
طريق واحد يسير نحو هدف محدد مقصود ؛
فهاهم أولاء أفراد بارزون من جماعة المثقفين فى
بلادنا ، قد عنوا عناية خاصة بالوجودية بصفة
عامة ، وبوجودية جان - پول سارتر بصفة
خاصة ؛ ينقلون عنها النصوص ويلقون عليها
بالبحوث ، فنظن للوهلة الأولى أنها اهتمامات
فردية خاصة لا تندمج ولا تتلاحم مع تيارنا الفكرى
العام ، على حين أنها جهود تقع فى صميم الصميم
من ذلك التيار ، ما دامت الروح السائدة فيه هى
- كما كنت قد أوضحت فى المناسبة التى أشرت
إليها فى أول هذا المقال - نفسها الروح التى تسود
العصر كله ، والتى كان الفلاسفة الوجوديون بغير
شك من أفصح اللسنة التى نطقت بالتعبير عنها ،
وفى طليعة الطليعة ممن توجهوا بجهودهم فى

ليكون سيرة حياة ، فنقله الى العربية الدكتور خليل صابات ، وبذلك اكتملت لنا صورة بوجهيها : الذات وما تدعو اليه .
لكننا نعلم ان سارتر قد جسد فلسفته النظرية في شخوص اديبة ومواقف روائية ومسرحية ، ولقد قام ادباؤنا بنقل طائفة من روايات سارتر ومسرحياته - اما ترجمة كاملة او تلخيصا لمادتها - اخص بالذكر منها مسرحية **الذباب التي ترجمها الدكتور محمد القصاص** .
واننى ها هنا لالتمس المعلقة عند قارئى ، لاننى قليل العلم بما ترجم عن سارتر في سائر الاقطار العربية الشقيقة ، فقد قيل لى ان « المواقف » قد ترجمت كلها بجميع اجزائها كما ترجمت رواية الغثيان ومعظم المسرحيات .

على ان الترجمة لم تكن هى كل ما صنعناه بفلسفة سارتر ، بل اضفنا اليها تأليفا عنه فيما لا يكاد يحصى من الكتب والمقالات ، ولو كان لى ان الفت النظر الى مؤلف واحد قبل سواه ، لذكرت الدكتور زكريا ابراهيم ؛ وان هذه المجلة وحدها - مجلة الفكر المعاصر - على قصر الأمد الذى شهدت فيه نور الحياة ، اذ لم يمض من حياتها سوى عامين ، قد نشرت في أعدادها السابقة عدة مقالات سارترية ، تناولت وجهة النظر من مختلف زواياها ؛ وقد بلغت عناية ادباؤنا بسارتر ان تعقبوا كثيرا مما كتب عنه فى أوروبا وأمريكا ، وكان من اهم ما صدر تجميعا وتنسيقا لما قيل ، كتاب **مجاهد عبد المنعم مجاهد ، وعنوانه « سارتر - عاصفة على العصر »** .

وبديهي اننا لم نترجم ولم نلخص ولم نؤلف لنقف من هذا كله فى صمم ، بل كان لابد ان تسرى العصاراة فى مداد الاقلام عند طائفة من كتابنا ؛ واننى لأسوق من هؤلاء مثلا واحدا بارزا ، هو كاتبنا ، النابضة كتابته بكل ما فى حياتنا المتوثبة

لقد صبرت على قلق خلال الأسطر السابقة ، واننى لموقن أنها لم تشتمل من جهود الجاهدين الإلمحات موجزة سريعة ، هى أشد ما تكون تقصيرا وقصورا ، وموقن كذلك أن مئات القراء سيهمسون لأنفسهم وهم يقرءون : لماذا لم يذكر فلانا وفلانا ممن بذلوا جهدا فى الفلسفة السارترية ترجمة أو تعليقا ؛ ولكننى - فضلا عن قلة المامى بكثير جدا مما كتب فى هذا السبيل - قد كنت على قاق يدفعنى الى الإسراع ، حتى أوضح ما أردته حين قلت ان اتجاهنا نحو « **العقل** » و « **الحرية** » فيه مشاركة واضحة للدعوة السارترية - عن قصد أو عن غير قصد - ، ذلك لأننى أرجح أن يسأل سائل : أتعهد الوجودية بكل أشكالها نزوعا نحو « **العقل** » ؟ أليست مندرجة فى النزعات « **اللاعقلية** » حتى ليوصف العصر كله أحيانا بأنه عصر « **اللامعقول** » ؟ ان دارسى الفلسفة ليعلمون ان الفلاسفة ضربان متميزان - وان يكن أحدهما مكملا للآخر - ففريق منهم يتجه باهتمامه نحو « **الحياة** » الإنسانية المتعينة المتجسدة فى أفراد الناس ، على حين يتجه الفريق الآخر باهتمامه نحو « **الفكر** » فى تجريده الذى لا لحم له ولا دم ولا قلب ولا تنفس ؛ أما الأولون فيجعلون مجرى التجربة الداخلية مدار بحثهم أساسا ، وأما الآخرون فمدارهم التصورات العقلية ؛ الأولون منهجهم حدسى والآخرون منهجهم بناء النسق الاستنباطى الذى يهبط فيه الاستدلال من المبدأ الى نتائجه . . الى آخر هذه الفوارق التى تميز فلاسفة الحياة من فلاسفة الفكر النظرى ؛ وإذا كان سارتر - بحكم فلسفته الوجودية - من الفريق الأول ، ففيم القول بأن نزعتنا « **العقلية** » تقربه منا وتقربنا منه ؟

نعم ، لقد خشيت أن يلحظ قارئ عنيد قراءته للأسطر الأولى من هذا المقال شيئا من المفارقة ، فأردت أن أسرع الى بيان ما أعنيه ، وهو تلك العودة التى عاد بها سارتر - مع غيره من



٢

٩

فلاسفة العصر - الى ربط الوجود الانساني
 « بالوعي » أو « الشعور » بعد ان كانت الموجة
 الفرويدية قد ربطته باللاوعي أو اللاشعور ؛ والحق
 أن الموروث الفلسفي كله تقريبا لم يخرج على هذا
 التقليد حتى جاءت مدرسة فرويد فشذت عن
 جادة الطريق ؛ فلم يكن الانسان عند أرسطو
 وسائر القدماء الا الكائن « الناطقي » أي « المفكر »
 - والفكر والوعي مترادفان - ثم جاءت العصور
 الحديثة بادئة بابي الفلسفة ديكارت ، الذي أقام
 فلسفته على الكوجيتو المعروف : « أنا أفكر فأنا
 موجود » أي أن الفكر الواعي هو شرط الوجود
 الانساني ؛ وكذلك قل في مسار الفلسفة
 التجريبية ، حين جعلت قوام المعرفة الانسانية
 انطباعات الحس ، فهي اذن « واعية » ؛ وتناول
 « كانت » المعرفة العلمية بتحليله الفلد ، فردها الى
 حدوس حسية ومقولات عقلية ، وكلاهما يكون
 الحياة الواعية ؛ وظهرت مدارس علم النفس
 التجريبي بشتى صورها ، لكنها أجمعت على أن
 تجعل « الوعي » قوام الحياة النفسية عند
 الانسان - الا صاحبنا فرويد وأنصاره وتابعيه ،
 فقد ضرب ضربته التي دوت في دنيا الثقافة
 بجميع أرجائها ، وما تزال تدوى وان تكن صائرة
 الى خفوت ، وهي أن الانسان حقيقته تكمن في
 اللاوعي ؛ نعم انه يقيم النفس الانسانية من ثلاثة
 طباق ، يجعل الوعي أحدها ، يأتي ذونه شبه
 الوعي الذي يكمن فيه من ماضينا ما نستطيع أن
 نتذكره ، وهناك دون هذا وذاك يقبع اللاوعي
 الذي هو الأساس الخبيء في تحريك الانسان ،
 فيما يرى فرويد .

ويجيء « علم الظواهر » على يدي هوسرل
 - أو « الظواهرية » أو « الظاهراتية » كما قد
 تسمى عند مختلف الكتاب عندنا - فيلفتنا نحو
 « الوعي » مرة أخرى ؛ انه يعود بنا الى ديكارت
 من جديد ، ولكن بعد اضافة هامة جدا ؛ فلئن كان
 الوعي مجرد الوعي عند ديكارت شرطا للوجود
 الانساني (أنا أفكر اذن أنا موجود) بغض النظر
 عن علاقة ذلك الوعي بما يشير اليه من أشياء هي
 التي تكون موضع الوعي منا ، فقد أكد هوسرل
 أن الوعي لا يكون الا وعيا بشيء ، فاذا قلنا ان ثمة
 وعيا بكرا خالصا نحده في ذواتنا من داخل ، فقد
 قلنا حتما وبالضرورة ان ثمة أشياء وحالات هي
 التي نعيها بذلك الوعي ، ومن ثم يتحتم وجود
 « الآخر » مع وجودنا الواعي .

وليس هوسرل و « علم ظواهره » هو موضوع
 حديثنا ، لكنه سارتر الذي تبع هوسرل فيما ذهب
 اليه من أن الجذور الأولية في حياتنا النفسية





انما هي « الوعي » — ولا ذكر للوعي الذي تعلق به فرويد ومدرسته — وعلى سبيل المقارنة نقول ان ديكرت كان يعلق الوجود على الفكر — أي الوعي — فجاء سارتر ليعلق الفكر — أي الوعي — على الوجود ؟ فديكرت بمثابة من يسألك : هل أنت ذو فكر ؟ اذن فأنت موجود ولا شك في وجودك ؛ وأما سارتر فبمثابة من يسألك : هل أنت موجود ؟ اذن فأنت ذو فكر ووعي .

وأعود الى علاقتنا الفكرية بسارتر ، فأقول ان اهم عوامل نهوضنا الفكري منذ الأفغاني ومحمد عبده ، والى يومنا هذا ، هو اخراج الناس من حياة لاواعية أو شبه واعية ، الى حياة واعية ، قوامها الاحتكام الى العقل واحكامه ؛ وانظر الى حياتنا الفكرية اليوم ، تجد كلمة « التوعية » متروكة في كل مجال ، ادراكا منا لضرورة الارتكاز على « الوعي » الصاحي الفكر المنتبه اليقظان ؛ وهذا الاهتمام بالوعي دون اللاوعي ، هو ما قصدت اليه حين ربطت بين حياتنا الفكرية ودعوة سارتر .

شئى وجوها وفي مختلف تطبيقاتها ؛ وحتى الدعوة الى العقلانية كانت فرعا من الدعوة الى الحرية ، لأن الاحتكام الى العقل هو ضرب من التحرر من قيود الجهل ومغواقته . . دعونا الى الحرية السياسية ، والى حرية المرأة ، والى حرية التعليم ، والى حرية الأديب ، والى حرية الباحث والى الحرية الاقتصادية أخيرا ، بمعنى ألا يكون العائق الاقتصادي حائلا دون الانسان في طريق سيره وطموحه ، ما أمكن ذلك .

وانى في هذه المناسبة لأذكر ما قاله سارتر في كتابه « ما الأدب ؟ » اذ يقول ان للكاتب موضوعا واحدا هو موضوع الحرية ، يقول « . . فليكن المؤلف كاتب رسائل أو مقالات أو هجاء أو قصصيا ؛ وليقتصر في حديثه على عواطف فردية أو ليهاجم نظام المجتمع ، فهو في كل احواله الرجل الحر ، يتوجه الى الاحرار من الناس ، وليس له سوى موضوع واحد ، هو الحرية » (ص ٧٦ من الترجمة العربية) — اقول انى لأذكر هذا القول من سارتر ، وأقرنه بما فعلناه خلال قرن كامل ، فأعلم أن قوله يصف فعلنا .

وهل اترك هذه المناسبة دون ان اذكر شيئا عن هذه الأحكام القاسية التى قضى بها الأستاذ فتحى رضوان في كتابه الأخير « عصر ورجال » على مفكرينا وادبائنا فيما بين الحربين ، بالعجز عن أن تكون لهم نظرات شاملة لشيء من الأشياء

٣

وأما الدعوة الى الحرية فأوضح من ان نلجأ في امرها الى تحايل ، لكننا نلاحظ أن دعوتنا الى الحرية كانت سطحا بغير قاع ، ومن هنا كان اهتمامنا بفلسفة الحرية الانسانية عند سارتر ، لأنها فلسفة تعطينا القاع الذى نرتكز عليه ؛ فلمن شاء أن يقلب ما شاء فيما أنتجناه منذ الأفغاني الى اليوم ، ولن يجد الا دعوات متلاحقات الى التحرر من هذا وهذا وذاك ، والحرية في هذا وهذا وذاك ، حتى لا أكاد أقول ان أدباءنا ومفكرينا لم يكن لهم شغل أساسي الا موضوع الحرية من

جميعا ، لا ترى فارقا بين أحدهم والآخر الا في الزاوية التى اختارها والطريقة التى سلكها فى بلوغ الهدف ؛ نعم كتب هيكىل عن روسو ، وكتب العقاد « الديوان » فى النقد ، وكتب المازنى حصاد الهشيم ، وكتب على عبد الرازق فى الاسلام وأصول الحكم ، وكتب طه حسين فى الأدب الجاهلى - كل أولئك فى سنوات متقاربة من العشرينات ، وكلهم مستقل فى كتابته بمجال ، لكنهم جميعا يدعون بما كتبوا الى الحرية الأدبية والسياسية والعلمية والاجتماعية ، والا فهل تستطيع أن تقرأ كتابا من هذه الكتب ، ثم تتركه بغير أن تنزع الى التحرر من هذا أو من ذاك قليلا أو كثيرا ؟

لا ، ان موضوع الكتابة الأدبية عندنا كان هو « الحرية » من شتى وجوها ؛ لكن الذى نوافق عليه حقا ، هو أنه لم تكن فى أذهاننا عن الحرية فلسفة واضحة المعالم ؛ قد يقال : ان تعشق الحرية فطرة لا تحتاج الى فلسفة لكن الفطرة نفسها تصبح اقوى تحريكا حين تنتقل الى سطح الوعي اليقظان ، وهذا هو ما تصنعه لنا فلسفتها ؛ وكان مما حجب الينا سارتر فلسفته فى الحرية ، اذ رايناها ضرورية لسد الثغرة الموجودة فى كياننا الثقافى ؛ وقد تكون هناك فلسفات للحرية معاصرة غير فلسفة سارتر ، وربما نقلنا بعضها الى العربية كما نقلنا فلسفة سارتر ، وربما تأثرنا بها جميعا ، لكن ذلك لا ينفى - بل يؤيد - أننا اقبلنا على هذه الفلسفة بنفوس متفتحة وصدور رحبة ؛ ولست أريد هنا ان افصل القول فى فكرة الحرية الانسانية عند سارتر ، لأن مراجعتها أمام القارئ كثيرة ، أقربها مقالات هذا العدد من مجلة الفكر المعاصر وحسبنا ان نذكر مسرعين أن سارتر يرادف بين الحرية والحقيقة الانسانية ، اذ الوجود عنده وجودان : وجود لذاته (وذلك هو الانسان) ووجود فى ذاته (وتلك هى الطبيعة) والوجود الأول حرية صرف ، والوجود الثانى متقبل لما تفعله تلك الحرية فيه ؛ وانك لتمسخ الانسان مسخا اذا أنت جعلته « شيئا » يتقبل حرية سواه ، الى آخر ما ذهب اليه سارتر فى وجوديته .



الأدبية والسياسية أو الحياة ؟ يقول عنهم : « كان الأمر عندهم تنقلا بين الشخصيات والأفكار والكتب ، وكان ما يصدر عنهم انطباعات سريعة ، من قراءات لا تستولى عليهم ، ولا تملأ حياتهم ولا وجدانهم ؛ وانما اقصى ما تستطيع هذه القراءات أن تدخل الى نفوسهم نشوة الاعجاب بفكرة أو بشخص ، ولكنها لا تلبث أن تنطفئ ليحل محلها اعجاب بفكرة أخرى وشخصية تالية . . . ولذلك اذا فرغت من قراءة كل ما كتبه العقاد والمازنى وهيكىل ، لا تعرف بالضبط ما الذى يريده أى منهم ، ثم لا تعرف الفارق بين الواحد منهم والآخر . . » (ص ٢٤) .

وانى لأجد هذا الحكم ظالما ، فأنا اظن انى « أعرف بالضبط ما الذى يريده أى منهم » وأعرف كذلك أن لا فرق بين أحدهم والآخر ذلك لأنهم جميعا يديرون القول - أساسا - حول التحرر والحرية ، تخرج من قديم ، وحرية فى بناء الجديد ، ولذلك كانوا فى هذا الوجه متشابهين

هذا الكاتب الأمريكى الأسود ، فماذا ينتظر منه أن يكتب فيه الا قضية السود فى أمريكا ؟ يقول عنه سارتر : « أو يستطيع أمرؤ أن يفترض لحظة ، قبوله انفاق حياته فى التأمل فى الحق والجمال والخير الخالد ؟ فى حين تسعون فى المائة من سود جنوب الولايات المتحدة محرومون فعلا من حق التصويت فى الانتخاب ؟ .. انه اذا اكتشف أسود من سود الولايات المتحدة فى نفسه انه من المهمين فى الكتابة ، فقد اكتشف فى نفس الوقت الموضوع الذى يكتب فيه » فلا مناص له من الكتابة فى مشكلة السود ، كتابة يوجهها الى فئة السود المثقفين أولا ، والى البيض المتعاطفين ثانيا ، ولذلك تراه يوجه الكتابة وجهة تؤدى غرضها فى تحريك هاتين الفئتين ؛ انه بداهة لا يكتب للبيض الذين يناصرون التفرقة العنصرية لأنهم لن يقرءوه ، ولا للسود الاميين ، لأنهم لن يقرءوه ، بل هو لا يكتب أساسا لمن هم خارج الولايات المتحدة ؛ وهكذا ترى أن الموقف قد حدد أمام الكاتب لا موضوع الكتابة فحسب ، بل حدد له أيضا نوع القراء الذين يوجه اليهم الحديث ، بالأسلوب الذى يقدر له أعمق التأثير فى نفوسهم ، وفى هذا اجابة عن السؤال الثانى .

الا اننا اذ نرحب بالفيلسوف الفرنسى الكبير فى بلادنا ، فانما نرحب برجل قد التقينا معه فى كثير من الأهداف ، فنحن ندعو الى اليقظة الواعية كما يدعو ، وندعو الى الحرية كما يدعو ، وندعو — كما يدعو — الى أن يكون ذلك مشغلة المفكر والأديب .

ذكى نجيب محمود



ولست أرى نقطة التقاء بين حياتنا الفكرية فى يومها الراهن وبين سارتر ، أقوى من القول بالأدب الملتزم ، فماذا يقول سارتر فى التزام الأديب ؟ انه بادىء ذى بدء يخرج الشعر من الالتزام الذى يعنيه ، ويقصر الالتزام على النشر وحده ، ولكى يوضح ذلك سأل سؤالين ، أجاب عن كل منهما اجابة مستفيضة ، سأل : لماذا نكتب ؟ ثم سأل : لمن نكتب ؟

فأما عن السؤال الأول فقد أجاب بأن الكاتب يكتب ليكشف عن حقيقة واقعة يعرضها أمام القارئ على صورة توحى له بأن يفعل ازاءها شيئا ؛ فاذا وصف حالة من حالات الظلم مثلا ، فهو لا يصفها ليزداد بها القارئ علما فحسب ، ولا ليزداد بفن الكتابة فيها متعة فنية فحسب ؛ بل يصفها لينشط القارئ بعدئذ للقضاء عليها ، « فاذا تناولت هذا العالم ، بما يحثوى عليه من مظالم ، فليس ذلك لكى أتأمل فى هذه المظالم فى برودة طبع ، بل لكى أرد لها حية بسخطى ، واكشف عنها وأبعثها مظالم على طبيعتها ، أى مساوىء يجب أن تمحى ، وبذا لا يكشف القارئ عن العالم فى عمقه الذى صورته فيه الكاتب الا بفضل بحث القارئ فيه وسخطه » (ص ٧٥ من الترجمة العربية) — اننا لا نتصور بحال أن يكون الكاتب كاتباً حقاً ، اذا هو أجاز الظلم بما يكتبه ، اذ لا نتصور أن يستمتع قارئ بما يقرأ اذا ما وجد فيه استعباد انسان لانسان « فالكتابة طريق من طرق ارادة الحرية ، فمتى شرعت فيها — ان طوما وان كرها — فأنت ملتزم » (ص ٧٨)

خذ كاتباً من السود فى أمريكا ، هو رتشارد رايت (١٩٠٨ —) — ومن أشهر مؤلفاته قصة « ابن الاقاليم » (١٩٤٠) و « غلام أسود » (١٩٤٥) وهذا الأخير سيرة ذاتية للكاتب — خذ

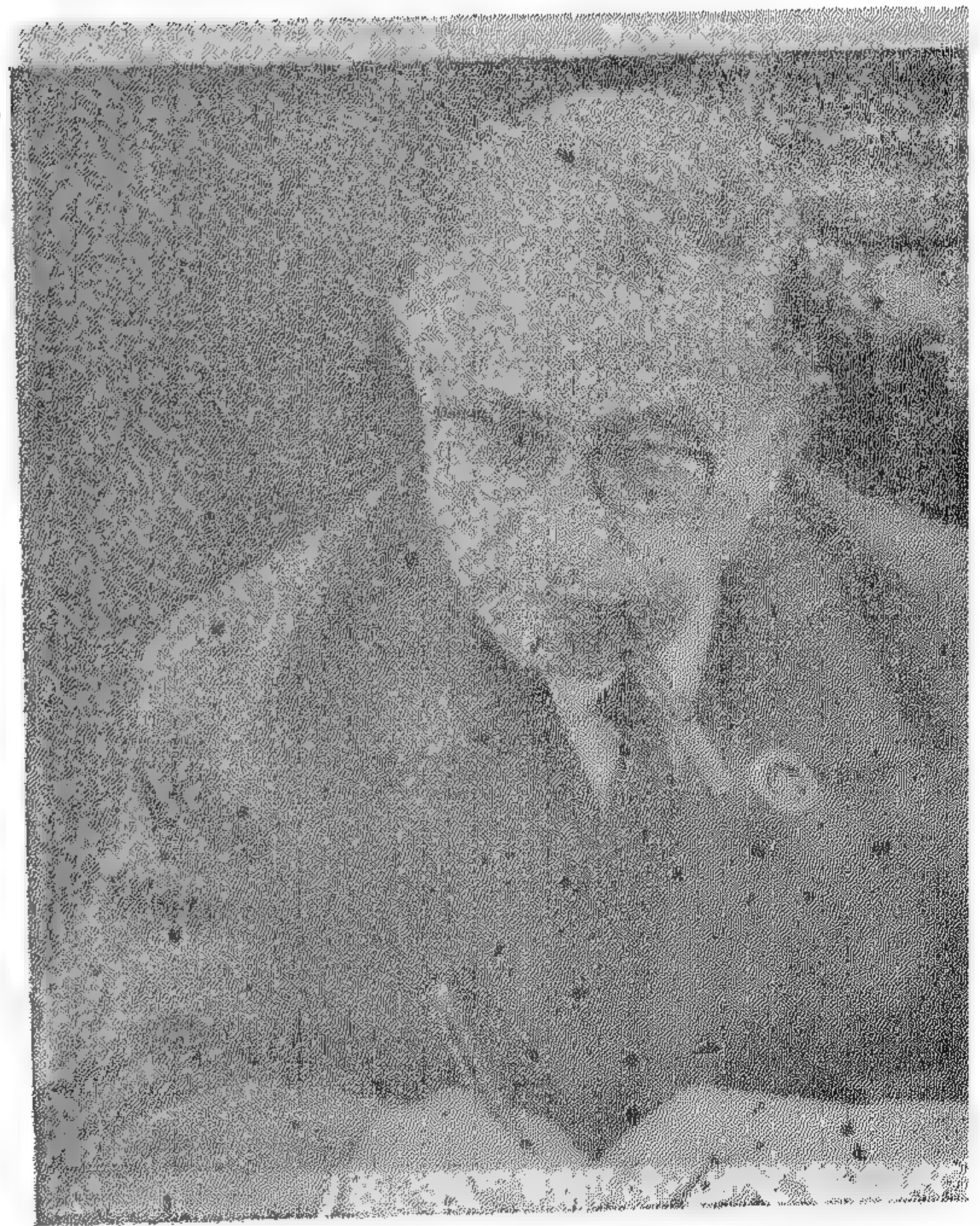
في البدء كانت
الكلمة وفي النهاية
تجسد الكلمة أيضا
سارتر

حياتك كلماتك ...

ولد **جان بول سارتر** يوم ٢١ يونيو سنة ١٩٠٥ وما زال حيا . . أي ما تزال هناك آراء أخرى جديدة لا نعرفها سوف نضيفها الى ما كتب . وهناك احتمال قائم وهو أن «يراجع» ما كتب ، أو تناقض مع نفسه ، فنحن لا نعرف ما الذي تفعله حريته .

ونحن عندما نقف أمام سارتر هذا الموقف فقد اخترنا له أعز الأفكار لديه . فهو الذي يرى أن الناقد يجب ألا يكتب عن إنسان ما زال حيا . لأنه ما دام حيا فالكلمة الأخيرة لم ينطقها بعد . ولكن بعد أن يطبق عينيه وأذنيه ، فمن حقنا أن نتناوله كأثر أدبي . كشيء . وبذلك يصبح النقد علميا .

ومع ذلك فسارتر نفسه أصدر كتابا ضخما عن الأديب **جان جينييه** . وهذا الكتاب يعتبر من أروع الأعمال النقدية في القرن العشرين . و**جان جينييه** ما يزال حيا ، لم يكمل رسالته بعد . ولكن سارتر تناول من حياة **جان جينييه** طفولته ، واثار هذه الطفولة على



Ses Mots
Font Sa Vie
C'est une
Règle

هذه قاعدة

أنيس منصور

بين سارتر وبين شخصياته .. مقارنة مستمرة بين شخصية « ماتيو » في رواية « سبل الحرية » بأجزائها الثلاثة .. وبين الفتى فلورييه في قصة « طفولة رئيس » وبين الفتى فرانس في مسرحية « سجناء انطونا » .. الخ .

ومن الممكن أن نجد هناك شيها . ولكن من الصعب أن نجعل الشبه تاما بين سارتر والفيلسوف وبين البطل انطوان روكنتان في رواية « الغثيان » .. وإن كان سارتر قد أجرى على لسان هذا البطل كل افكاره الوجودية وكيف تفتحت له الدنيا معنى معنى .. وكلمة كلمة ..

وكيف تحول البطل الى مرصد دقيق جديد وسط غابة من المعاني المنعشة .. وكيف شعر بالدوخة وبالفثيان والقرف والملل والضيق وسط هذا الأوركسترا الصاخب من المعاني البكر .. ولكن ليس من المستحيل أن يكون سارتر هو هذا الفتى ..

والناقد هنا يتحول الى قارئ كفى أو الى أحد علماء الفراسة ..

حياته وأثر جان جينيه على الطفولة لكل أبناء الطبقة المتوسطة . وسارتر اذن اختار جان جينيه الذى مات .. أى الطفل الذى كان فى يوم من الأيام . وكل طفولة لأى انسان هى مرحلة تمت . وكملت . ولا نستطيع أن نضيف اليها شيئا . ولا أن نحذف منها شيئا . كل ما نستطيع هو أن نعترف بها أو ننكرها . أو نعيش فى الطفولة باعتبارها موقفا اجتماعيا ، من حريتنا الصغيرة فى هذا الموقف . فكل حرية هى حرية فى موقف . تتحدد بالنسبة للموقف . ويتحدد بها الموقف أيضا .

فحياة سارتر كطفل هى الموقف النموذجى لكل من يريد أن يتناول حياته ..

وحتى الذين كتبوا عن حياة سارتر لم يفرقوا بين سارتر الانسان ، وبين سارتر الاديب أو الفيلسوف . فسارتر هو فلسفته . فسارتر هو رواياته ومسرحياته ومفالاته ..

ولذلك جاءت كل الكتب التى تناولت حياة سارتر نوعا من البحث البوليسى عن وجه الشبه

ولكن أين سارتر الإنسان ؟ لا نجده
الا بصعوبة ..

ولذلك ليس أمامنا الا أن نرجع الى ماكتبته
صديقه الأديبة سيمون دي بوفوار . فقد
كتبت الكثير عن سارتر الطالب والزميل
والصديق والحبيب والانسان القلق والاستاذ ..
ثم الزوج ..

وهي لا تصور في مذكراتها الا جانبا من حياة
سارتر . ولكن تفاصيل حياته ، ومشاكله اليومية
الصغيرة ، لا تعرف منها الا القليل جدا . فهل
حياة سارتر خلت من الأشياء الصغيرة ؟ هل
حياة سارتر كانت كلها قضايا فلسفية ؟ نعم
كانت حياته فكرا وبحثا عن أفكار جديدة .
ولم يكن سارتر يفرح بالعثور على شيء جديد .
وانما كان يفرح جدا « عندما يجد اسما » لهذا
الشيء الجديد .

فالتجربة الحية لا يهمله أن يشعر بمرارتها ،
بقدر أن يستسلم لها ويمد يدها الى « جيوب
التجربة » ينشل اسمها السرى وطريقة
استعمالها .. وسيمون دي بوفوار تقول لنا :
انها كانت مشغولة بمعاينة الحياة الحارة .. أما
سارتر فكان مشغولا بالبحث عن تسمية لهذه
التجربة . وعن قاعدة . لكل التجارب المائلة ..
وليس أمامنا الا أن نرجع لبعض ماكتبه
تلاميذه . وتلاميذه مخلصون . ولا يرون في
سارتر الا فيلسوفا يتنفس فكرا . ويسرفون
في تقديسه . وبذلك يظلمون الفلاسفة . فهم
يضيفون اليه صفات ليست فيه .. او صفات
تجعل منه انسانا آخر . ويمنعوه البحياء أن يدافع
عن نفسه ، مكتفيا بأن كتبه هي أوراق اعتماده .
وانه ما يزال على قيد الحياة ، وفي امكانه أن
يروى للناس الحقيقة .

ولم يكتب سارتر الا جانبا ضئيلا من حياته
في كتابه « الكلمات » . وفي هذا الكتاب يعكس لنا
سارتر قصة اكتشافه للكلمة واللغة والكتب
وعالم الأدب . وعرض لنا في نفس الوقت البذور
الأولى للفيلسوف سارتر ..

وفي كتاب الكلمات نجد أن سارتر قد صور
لنا نوعا من الوجود « اللغوي » .. وطفولته
ليست الا عشرات من الكتب : هي الأرض
والسقف والجدران والنوافذ والهواء والسماء ..
هذه الكتب هي دنياه بكل ما فيها من مثل عليا
قديمة وجديدة . ومثل عليا يمكن تغييرها ..
حتى الله قد عثر عليه سارتر . وأحس أمام الله
انه « منبوذ » . وانه لذلك من حقه أن يفعل كما
يشاء ، فانه قد أنكره قبل أن يعترف به
سارتر ..

وطفولة سارتر هي المادة الفنية لرجولته ،
وفلسفته .. وفلسفة القرن العشرين كله .
فالوجودية ما تزال أحد تفسيرات الحياة في
العصر الحديث . ولا يزال سارتر هو أهم معالم
الحياة والفكر في فرنسا .

وفي طفولة سارتر شعور واحد واضح .
وقد ازداد عمقا ووضوحا بمرور التجربة .
فسارتر ما يزال يشعر بالغربة في هذا العالم .
فهو غريب في العالم ، وهو غريب عنه أيضا .
وفلسفة سارتر هي محاولة مستمرة لعقد
صداقة مع هذا العالم . أو للتعارف .

وسارتر هو الذي يتقدم عادة . وهو الذي
يسأل وهو الذي ينتظر في صمت جاد جدا أي
جواب . ثم يعود يسأل وينتظر ..

وهذا الشعور بالغربة بدأ عند سارتر الطفل
شعورا بأنه يتيم ..

فقد مات أبوه وهو في الثانية من عمره ..
وتزوجت أمه مرة أخرى وهو في الحادية
عشرة من عمره . وفي هذه الفترة عاش سارتر
في بيت جده . وجده من عائلة اشفيتسر المشهورة
في منطقة الازراس الفرنسية الألمانية . ولم يجد
سارتر أباه وانما وجد رجلا آخر هو : جده
لامه .. ولم يجد أمه وانما وجد مربية ألمانية .
لم يجد لعب الاطفال ، وانما وجد الكتب
الكثيرة جدا . وكل كتاب من هذه الكتب هو
مثل صندوق الأعاجيب ، ملئ بالأشخاص
والمعاني والحيل والأكاذيب .. واكتشف أن
الكاتب هو أكبر ساحر . فهو قادر على أن يخلق
اشخاصا وحوادث وبيوتا وقصورا وكنوزا .
وأن القارئ يستطيع أن ينعم بكل ما ينعم به
اغنى الأغنياء . واقتنع سارتر بأنه يستطيع أن
يكون هو شخصا صانعا للمعجزات . في
استطاعته أن يكتب . وقد كتب مئات الصفحات
وهو في الثامنة من عمره ، كتب قصصا قصيرة .
ونظم قصائد سريالية . ووضع مشروعا
لمسرحيات يقوم هو بدور البطولة فيها .. وأقام
لنفسه حفلة تكريم باعتباره مؤلفا صغيرا . ثم
تولى هو نقد أعماله الأدبية .. كل هذا فعله
وهو دون العاشرة ..

وأصبح من المؤكد لديه أن « على بابا » ليس
هو الإنسان الوحيد الذي يستطيع بكلمة : اقتح
يا سيمون أن يجد نفسه أمام كنوز « ألف ليلة
وليلة » .. وأن كل كاتب هو على بابا وهو كنوز
ألف ليلة وليلة .. وهو مليون ليلة وليلة ..
وأنه قادر على هذا كله .. وأنه سوف يكون
هذا كله ..



ش . بودلير

ورغم هذا الثراء الأدبي والفنى فى حياة الطفل سارتر فانه كان مليئا بالوحسدة .. بالعزلة .. فقد احس انه وحده . وانه بلا أب . ولا أم . وانه يتيم . ولم يقبل سارتر أن يكون موضوع شفقة من أحد . فقد كان يرفض اشفاق الآخرين عليه . حتى تصور بعض اقاربه انه انسان شاذ . فهو لا يفتقد الأب أو الأم . واحس سارتر أنه ليس مطالبا باحترام أحد . وليس مطالبا بالتزام آداب السلوك ولا اصول العلاقات الاجتماعية . وليس اسهل من أن ينسمعهم يهيمون : ان احدا لم يعلمه ذلك !

ومعنى هذا أن أسرته قد أعفته من كثير من الآداب الاجتماعية التى يجب أن يلتزمها كل طفل .. كل طفل له أب وله أم . ولم يشعر سارتر الطفل أنه يملك شيئا .. أو أن شيئا يملكه . فهو لا ينتمى الى أحد ، ولا أحد ينتمى اليه .. فهو ليس ابن فلان ، وليس فلان أباه ..

واستغرقه عالم الكتب . واستغرقه العالم الجديد الذى اكتشفه . وتحول الى « سندباد » والى « جيلفسر » والى « اليس » فى بسلاد العجائب ..

واحس بأنه ليس من الضرورى أن يكون للانسان أم . فالمربية تكفى .. وليس من الضرورى أن يكون للانسان أب ، فالمدرس يكفى ..

وليس من الضرورى أن تكون للطفل لعبة جميلة ، فأى كتاب يكفى ..

وليس من الضرورى أن يعتمد الانسان على أبويه . ففي استطاعته أن يستقل عنهما . وأن يفكر وحده ولوحده . وسارتر كان طفلا غير عادى . بل انه لم

يكن طفلا على الاطلاق . فقد دخل عالم الرجولة بسرعة . أو ولد رجلا . وفي نفس اللحظة التى اكتشف قدراته على التخيل والابداع ، اى على المشاركة فى الخلق ، اكتشف قدرته على الوقوف على قدميه : اى على أن يكون حرا فى اختيار القيم التى تعجبه . واذا اختارها أصبح مسئولا عن النتائج بعد ذلك .. اذن لقد اختار سارتر الهم فى سن مبكرة . فالحرية ثقيلة . لانه لا حرية بلا مسئولية . والمسئولية عبء . وهذا العبء هم ثقيل .

فهو طفل مهموم . وقد كبر الطفل وما يزال الرجل مهموما .. وسارتر لأنه من أسرة متدينة كاثوليكية ، فهو متدين - أو على الأصح ، فهو رجل أخلاقى . وفيه مثالية واضحة . فهو يرى أن موقفه هذا ، كطفل ، يجب أن يتخذه كل انسان . كل طفل والويل للطفل الذى لم يستغن عن أبويه وعن الشعور بهما فى سن مبكرة .

وليس غريبا أن يختار سارتر الشاعر بودلير نموذجا للدراسة .

فالشاعر بودلير مات أبوه . وتزوجت أمه . ولكنه لم يفعل مثل الطفل سارتر . وهذه غلظة وجودية قضيعة ، ولم يرحمه سارتر من النقد العنيف ..

فبودلير كان قد تعلق بأمه . واعتمد عليها . ورأى فيها مصدر قوته . ووسيلته الى الوجود . فوجوده كان متطفلا على وجود أمه . فلما تزوجت أمه ، أحس بودلير أنه ضاع . أن عمالاته ليس لها رصيد . انه فى عالم فقد قوة الجاذبية .. أنه فى منطقة انعدام الوزن ..

لقد كان زواج أم بودلير تصفية للوجود .. كأن الدنيا كلها قد أصابها نزيف ..

يكون اقوى من الناس . بأن يستعير منهم الشجاعة ويتمسك بعيبه ويواجههم . وهو يواجههم باختياره لقيمة أخلاقه . . هذه القيمة تصدم الناس . ولكنها حرته التي اختارت موقفا . .

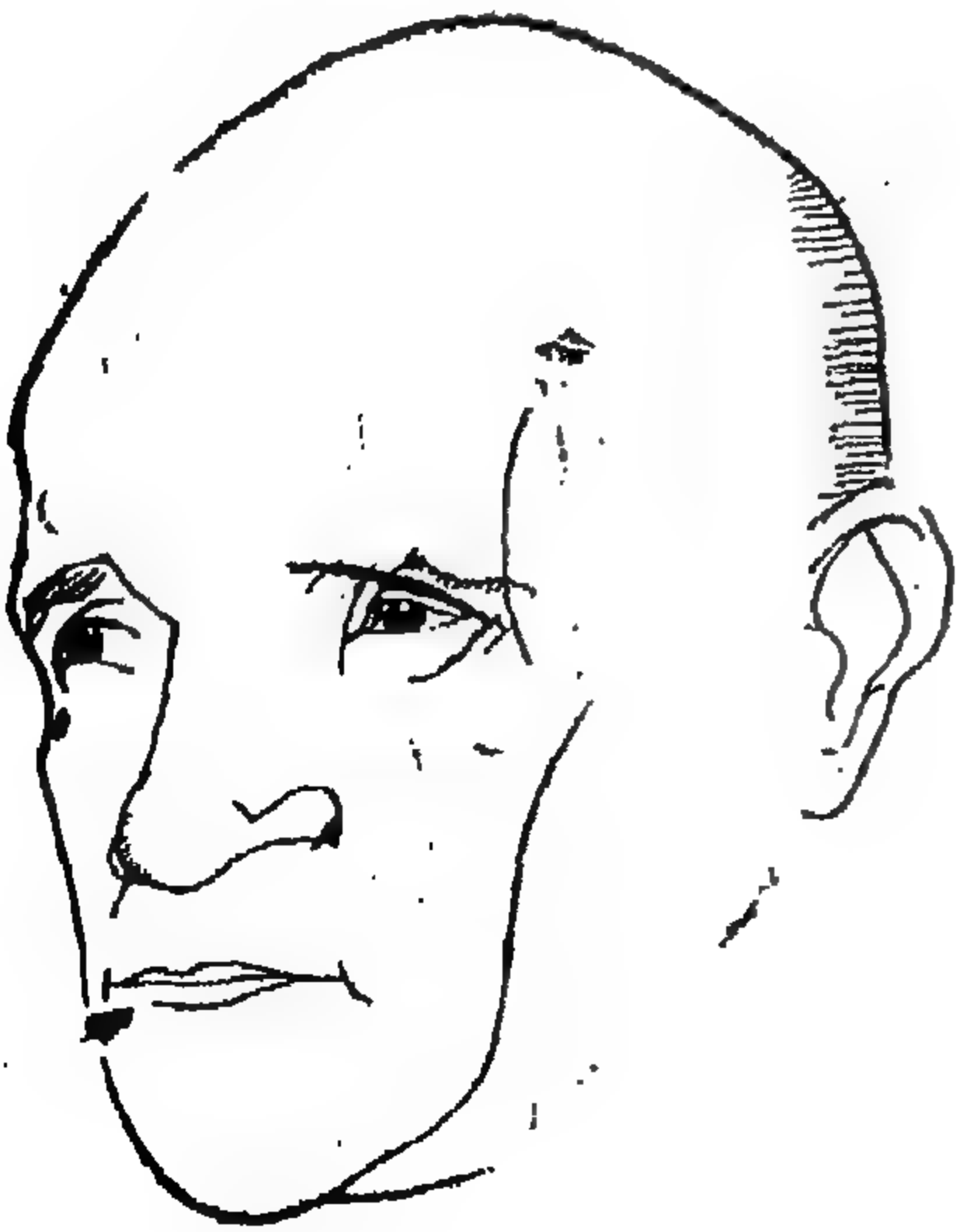
ولأن سارتر رجل أخلاق ، أى مفكر أخلاقى، فهو يرى أن الحرية تؤكد المسؤولية . وأن المسؤولية ليست فردية . وإنما هي اجتماعية أيضا . فالذى يختار ، يختار لنفسه ، ويختار لكل الناس أيضا . أى أنه يعمل ما يجب أن يعمل كل الناس . .

ومن هنا كانت الحرية أخلاقية أيضا . . وإذا كان بعض الفنانين قد اختاروا شذوذهم ، فسارتر لا يخد الشذوذ ، ولكن يجذب شجاعة الاختبار ، وشجاعة المسؤولية . وشجاعة المواجهة . .

ومرة ثالثة يواجه سارتر موقفا من اليتيم الغريب : صديقه سيمون دى بوفوار . .

فهى فتاة من أسرة متدينة . لها أب ولها أم . ولها طبقة اجتماعية ثرية . وهى مختلفة عنه تماما . وهى فى نفس الوقت محرومة من كل حريات الأيتام واللقطاء . فهى مشدودة الى مثاليات الأب الكاثوليكي ، والى أخلاقيات الأم المتدينة . ومربوطة من انوثتها . وعندها شعور طبقى . .

وسارتر نفسه يرى أنه ليس يتيما . وإنما يرى أنه لقيط . وهو لقيط مثالى . لأنه ليس بالفعل لقيطا . ولكن هذا هو شعوره ، فهو



ج . جينيه

ولذلك أحس بودلير أنه لم يعد شيئا . لم تعد له قيمة . ولم تعد للدنيا كلها قيمة . وأنه ليس لديه ما يعطيه . فلا أهمية له ، ولا أهمية لفنه ، ولا أهمية للعالم كله . . لقد أصبحت الدنيا عبثا . . أو العبث نفسه !

وغلطة بودلير - فى رأى سارتر - هو أنه جعل من أمه الها . . جعلها المطلق فى دنياه . . ولذلك فعندما تزوجت أمه أحس أنه بلا اله ! وكان فى استطاعته أن يقرر أن أمه قد فقدتها . وفى نفس الوقت يختار أن يعيش بنفسه . وأن يعتمد على نفسه . وأن يختار قيمه الأخلاقية .

ولكن بودلير ، لكى يعفى نفسه من أعباء المسؤولية ، قرر أن يظل صغيرا . قرر ألا يكبر . ألا ينضج . أى أن يظل معتمدا على أمه .

وهذا الاعتماد على أمه ، جعله غير حر . . أى جعله غير مسئول . فبودلير هو الذى رفض الحرية ورفض المسؤولية . . واختار أن يظل « حالة » على أمه . . أى أن يظل يفتقد ثديها ليرضعه . وعندما لا يجد ثدى أمه يتوهم أن هناك ثديا . وهذا الوهم يؤكد أنه طفل . وأنه حريص على أن يكون طفلا . وعلى أنه يرفض حرته !

وعندما تناول سارتر أدبيا آخر هو جان جينيه ، جعله نموذجا للفنان الوجودى . .

فجان جينيه لقيط . لا يعرف له أب ولا أم . وهو لص أيضا . وعندما وصفه الناس بأنه لص ، قرر أن يكون كما أراد الناس وبلا خجل . وهو شاذ جنسيا . وعرفه الناس بأنه شاذ . فقرر أن يظل كذلك . فهو يواجه الناس بما يخجل منه الناس عادة .

وجان جينيه يتيم الأبوين . يتيم الأسرة . يتيم الطبقة . فهو انسان قرر أن يضع قيمه بنفسه . سواء كانت هذه القيم خاطئة أو سليمة . فهو الذى قررها . وهو الذى اختارها . والتزمها . وواجه الناس بعد ذلك بشجاعة ، فهو لم يهرب من حرته فى أن يختار . وهو يرحب بالشعور باليتيم ، لأنه يحرره من قيود الأب والأم والأسرة والعائلة والطبقة .

وقد تناول سارتر هذا الموقف فى قصة قصيرة له نجد فيها البطل يتهمه الناس بأنه يكره اليهود . . ويواجه الناس بأنه يكره اليهود فعلا وينضم الى الحزب الفاشستى . وبذلك يتأكد موقفه فى مواجهة الناس فإذا وصمه الناس بعبث . فإنه يزد الوصمة الى الناس بأن يتمسك بها . فالناس لا يخيفونه . وفى استطاعته أن

لم ير أباه . ولم يشعر بأمه . وهو غريب في بيت لا يملك فيه شيئا ، ولا يملكه فيه أى شيء .

والفرق بين سارتر وبين جان جينيه . أن سارتر اختار أن يكون لقيطا . أما جان جينيه فقد وجد نفسه لقيطا . وأصر على أن يعامله الناس كلقيط . .

أما سيمون دى بوفوار فقد اختارت هي الأخرى أن تكون « لقيطة » فاحتقرت كل الأخلاقيات العائلية والطبقية . وعاشت حياتها . وقررت أن تتزوج سارتر . ولكن بغير وثيقة . فهي لا تحترم أخلاقيات طبقتها . ولا مثاليات أمها أو أبيها . أو أهلها أو دينها .

فاختارت هي أيضا أن تكون لقيطة مثالية . . وليس سارتر هو وحده اليتيم أو اللقيط ، وإنما الإنسان . كل إنسان . فالإنسان وحده على هذه الأرض . وعليه أن يكتشف بنفسه كل ما فى الدنيا من قوانين ومن معان . لا أحد يساعده . وإنما هو وحده . . وكأنه سقط من كوكب آخر .

والعالم الذى نعيش فيه غريب عنا . ونحن غريباء عنه أيضا . والأشياء التى حولنا بعيدة . وليس لها معنى . وإنما نحن الذى نعطيها المعنى . ونحن الذى نختار لها الطعم . والوزن . والجمال والضرورة .

ولأن كل ما فى الدنيا ليس ضروريا ، ولا نحن ضروريون أيضا ، فمن الممكن ألا يكون هذا العالم . ومن الممكن ألا نكون نحن أيضا . ففناء



س . دى بوفوار

كل شيء ممكن . بل الفناء هو الحقيقة المؤكدة . وهذا هو الشيء المؤكد الوحيد . ولذلك فنحن لا نعرف ماذا سيحدث لنا أو لغيرنا . نحن لا نعرف . فالوجود مخيف . لا أمان فيه . ولا أمان له . بل إن الإنسان يحس دائما أن الوجود سيمسك به من الخلف . وأنه سيجد نفسه موجودا بصورة مباغتة . وهو لذلك يرى أن يواجه الوجود . أن يواجه الدنيا . لا أن يواجهه الدنيا . .

هذه التعرية للوجود ، أو التعرية لنا فى مواجهة الوجود قد صورها سارتر فى أروع صورة فى الأدب العالمى فى رواية « الغثيان » .

ولا شك أن الوجود الإنسانى بهذه الصورة رهيب مخيف . . تماما كالعالم الذى يراه طفل يتيم ويقرر أنه وحده قادر على أن يكون أبا وأما وألها لنفسه !

ولم يفلح سارتر فى أن يتخلص من مخاوف الطفولة . . مخاوف الغربة فى هذا العالم . بل أنه كثيرا ما أحس بأن هناك أشباحا تطارده . هذه الأشباح على شكل أسماك مفترسة . وكثيرا ما سقط على فراشه يلهث خائفا .

وخافت سيمون دى بوفوار على سارتر أن يصاب بالجنون . ولكن سارتر حاول أن يتخلص من هذه المخاوف بأن يخلعها على شخص فرائس فى مسرحية « سجناء أنطونا » . . ففى هذه المسرحية نجد أن فرائس هذا يتخيل محكمة من الأسماك المتوحشة تستجديه وتحكم عليه بالاعدام . .

ولكن هذه الأسماك لم تختف بعد من خيال سارتر . فهو ما يزال فريسة للمخاوف والهموم . . ولكنه - كأي طفل عملاق - قرر أن يواجه طفولته . وأن يواجه شعوره بالغربة ، وأن يملأ الدنيا بالمعاني والعلاقات ، وأن يختارها . .

وليست طفولة سارتر إلا بداية للخيوط الذهبية الحرة الملتهبة أيضا . .

أما كيف تحولت الخيوط بعد ذلك . . وكيف أصبحت ، فهذه بقية حياة سارتر . . وما حياته إلا كتبه . . فقد كانت - وما تزال - دنياه كلمات تعيش على كلمات . .

ففى البدء كانت « الكلمة » . . وفى النهاية تجيء الكلمة أيضا !

أنيس منصور



مصطلحات سارتر الفلسفية

في وجوده الحقيقي الخاص . « انها لا تشير ، من فوق كتفها ، الى وجود حقيقي يكون هو المطلق . ان الظاهرة هي ما هي مطلقا ، لانها تنكشف كما هي (الوجود والعدم ص ١٤) . « وطابع « الظاهرة » ياتي الى الوجود بواسطة ما هو - لذاته (اي الشعور او الوعي) » (ص ٩٧٧) .

(٤) الشعور (او الوعي)

Conscience : « بين هسرل أن كل شعور أو وعي هو شعور (أو وعي) بشيء ما . ومعنى هذا أنه لا يوجد شعور ليس وضعا لموضوع عال ، أو اذا شئنا ، الشعور ليس له « مضمون » . . . ان المنضدة ليست « في » الوعي ، حتى ولا على أساس الامتثال . بل المنضدة « في » المكان ، الى جانب النافذة ، الخ . . . وليس كل شعور معرفة (فهناك شعور انفعالي ، مثلا) ، لكن كل شعور عارف لا يمكن أن يكون معسرفة الا بموضوعه » (الوجود والعدم ، ص ٢٣) . ومعنى أن الشعور شعور بشيء ما هو « أن العلو تركيب مؤلف للشعور ، أمضى أن الشعور يولد متوجها الى موجود ليس اياه » (ص ٣٨) . « ووجود الشعور ، من حيث هو شعور ، هو الوجود على مسافة من ذاته كحضور لذاته » (ص ١٥٩) .

(٢) الرد Réduction : معناه

اختزال الظاهرة بارجاعها الى ما هو أساس حد وجوهري فيها ، وتنقيتها من الامراض والتوافل . وبعد أن يقوم الفيلسوف بالرد الفلسفي ، وهو ذلك الذي يحول انتباهنا من النظريات المتعلقة بالاشياء صوب الاشياء ذاتها ، تبقى امامه مرحلتان من الرد : الاولى تسمى بالرد الماهوي أو الصوري réduc ion eidétique : وهو « تجاوز الظاهرة العينية الى ماهيتها » (الوجود والعدم ، ص ١٨) . اما الرحلة الثانية فهي الرد الفنونولوجي - réduction Phénomé- nologique ، وهو وضع العالم بين قوسين ، أي تعليق الحكم على العالم الواقعي الذي نميش فيه . وهذا الرد يسمى ايضا بالرد الترندنتالي ؛ لانه لا يتبقى في النهاية سوى الأنا الترندنتالية التي لا تقبل الرد . ولئن كان سارتر يأخذ بالرد الماهوي ، فإنه يرفض الرد الفنونولوجي الذي قال به هسرل ؛ ذلك أن الوجود أو العالم معطى - دائما - من قبل ، والانسان ما هو الا موجود - في - العالم . وهذا النقد الذي وجهه الى الرد الفنونولوجي ، أورده بالتفصيل في بحثه : « علو الأنا » .

(٣) الظاهرة Phénomène :

هي المعطى المباشر للتجربة منظورا اليه

(١) الفنونولوجيا (= علم الظاهريات) Phénoménologie :

هذا المصطلح يعني - من الناحية الاشتقاقية - علم أو مذهب الظواهر . وأول من استخدمه هو الفيلسوف الألماني لمبرت (١٧٢٨ - ١٨٧٧) . ثم استخدمه بعد ذلك هيغل للدلالة على المراحل التي يمر بها الانسان ، ابتداء من المعرفة الحسية ، حتى يصل الى المعرفة المطلقة ، أي الشعور بالروح . لكن هسرل هو أول من أطلق هذا المصطلح علما على فلسفة قائمة بذاتها ، تتضمن ميتافيزيقا متميزة عما عداها . أما سارتر فلم ينظر الى الفنونولوجيا على أنها فلسفة بقدر ما هي منهج ، استعان به في اقامة ما أطلق عليه اسم « علم النفس الظاهرياتي » في مستهل تطوره الفكري ، واستعان به أيضا في اقامة مذهب الفلسفي الذي أسماه « بالأنطولوجيا الظاهرياتي » . ويقصد سارتر بعلم النفس الظاهرياتي : دراسة الظواهر النفسية أو وقائع الشعور دراسة وصفية مباشرة ، لا تعتمد على الافكار والنظريات السابقة . ولابد أن يصحب هذا الوصف محاولة لادراك ماهيات الظواهر ومعانيها ، والا لما اختلف المنهج الظاهرياتي عن المنهج الاستبطاني التقليدي . أما الأنطولوجيا الظاهرياتي فيقصد بها سارتر « وصف ظاهرة الوجود كما تتجلى ، أي دون وسيط » .



Termes

Philosophiques

de Sartre.

(٩) **المعدم** Néant : هو السلب الجذري للموجود في مجموعه . وقد أشاع هيدجر هذا المصطلح بهذا المعنى . وعنه أخذه سارتر . « ان المعدم . الذي ليس شيئا » لا يمكن أن يكون له غير وجود مستعار : بأنه يستمد وجوده من الوجود ... والاختفاء التام للوجود لن يكون مجيء حكم اللاوجود ، بل الاختفاء المساوي للمعدم : « ليس ثم لا وجود الا على سطح الوجود » (ص ٦٩) . وهناك ما يسميه سارتر بالاعدام أو **التعديم** néantisation ، وهو ليس الافناء ، وإنما هو غرض النظر ، أو عدم الالتفات الى الأشياء كما لو كانت غير موجودة . « انني حين أدخل هذا المقهى ، للبحث عن بطرس ، يحدث تنظيم تركيبي لكل الأشياء في المقهى كاساس عليه يعطى بطرس بوصفه ينبغي أن يظهر . وهذا التنظيم للمقهى على هيئة اساس هو الاعداد الأول » (ص ٥٩) .

(١٠) **السلوبات** Négativités :

مثل الغياب ، والتفكير ، والاستحالة ، والنفور ، والاسف ، الخ ، « فهذه الوقائع ليست فقط موضوعات للحكم ، لكنها تعاني وتهاجم وترهب - الخ من جانب الموجود الانساني ،

لأنه يفترض الانفصال » (ص ١٥٧ - ١٥٨) « وان ما هو - لذاته من حيث أنه ليس ذاته هو حضور ذاتي يعوزه نوع من الحضور الذاتي (أي حضور ما هو - في - ذاته ، الذي هو التوافق) ؛ ومن حيث أنه اعواز لهذا الحضور فإنه حضور ذاتي » (ص ١٦٣) . « والوجود - لذاته هو الوجود الذي هو بالنسبة الى ذاته نقصه في الوجود . والوجود الذي ينقص ما هو لذاته هو ما هو - في - ذاته ... وهكذا نجد أن **الانسية** (= الموجود الانساني) رغبة في الوجود - في ذاته ... ومن حيث هو شعور يريد أن يكون له عدم قابلية النفوذ والكثافة اللامتناهية لما - في - ذاته ... ليصير في - ذاته - لذاته . وهذا المثل الاعلى هو الذي يمكن أن نطلق عليه اسم الله » (ص ٨٩٢ - ٨٩٣) .

(٨) **الوجود - للغير** (أو ما هو -

للغير) Le Pour-autrui : هو الشعور منظورا اليه من حيث علاقته بالآخرين . والآخر ، عند سارتر ، يتعارض مع الانا . « لكنه ، مع ذلك ، ضروري لوجودي ، بل ضروري لأن أعرف ان لي انية خاصة بي » (الوجودية نزعة انسانية ص ٦٧) . « وأني في حاجة الى توسط الغير كيما أكون من أنا » (الوجود والعلم . ص ١٧٩) .

(٥) **الوجود** L'Etre :

« الوجود موجود ، الوجود هو في ذاته - والوجود هو ما هو » والوجود عند سارتر يشمل الموجود - في - ذاته والموجود - لذاته ، وان كان الأخير ما هو الا اعدام للأول .

(٦) **الموجود - في - ذاته** (أو

ما هو - في - ذاته) L'en-soi : هو العالم ، هو المادة ، « لكن اذا كان الوجود في ذاته فمعنى هذا أنه لا يحيل الى ذاته ، مثل الشعور (ب) الذات : فان هذه الذات موجودة ... والواقع أن الوجود معتم بالنسبة الى ذاته لهذا السبب عينه ، وهو أنه متملى بذاته » (ص ٤٣) .

(٧) **الوجود - لذاته** (أو ما هو -

لذاته) Le Pour-soi : هو الشعور منظورا اليه في ذاته ، كما لو كان في حالة انزال ، « وقانون وجود ما هو من أجل ذاته ، كاساس أنطولوجي للشعور ، هو أن يكون هو نفسه على شكل الحضور للذات ... والحضور للذات يفترض أن شقا غير ملموس قد اندس في الوجود . فان كان حاضرا لذاته ، فذلك لأنه ليس ذاته تماما ، والحضور انحطاط مباشر للتطابق ،

ويشكلها السلب في تركيبها الباطن ،
وكان ذلك شرط ضروري لوجودها .
ونحن نسميها السلويات » (ص ٧٦) .

(١١) الحرية Liberté :

« ان حريتي ليست صفة مضافة أو
خاصية من خصائص طبيعتي ، انها
تماما نسيج وجودي » (ص ٧٠٢) .

(١٢) الامكان Contingence :

طابع ما هو ممكن ، أمنى ما ليس
ضروريا ، الذى لا يملك مبدء وجوده
في ذاته . « ان ما هو جوهرى
(لادراك الفتيان) هو الامكان . فما
أريد أن أقوله هو أن العالم ليس
واجب الوجود . انه عرض زائل .
فان توجد هو ، ببساطة ، أن تكون -
هناك . والموجودات تظهر وتنبثق ،
وتتقابل ، لكن لا يمكن أبدا أن
نستنبطها استنباطا ضروريا . لا شك
أن هناك أناسا يدركون ذلك .
ويحاولون أن يقهروا هذا الامكان
العرضي باختراع موجود واجب
الوجود ، ضروري ، وعلة ذاته . بيد
أن موجودا ضروريا من هذا القبيل
لا يستطيع أن يبرد الوجود : ان الامكان
ليس مظهرا يمكن القضاء عليه ، انه
الطلق ، وبالتالي المجانية (= العفوية)
التامة La gratuite Parfaite .
فكل شيء مجانى ، هذه الحقيقة ،
وهذه المدينة ، وأنا نفسى »
(الفتيان . ص ١٧١) .

(١٣) الكوجيتو Cogito :

هو « أنا أفكر ، فأنا ذن موجود »
(ديكارت) . وعند بعض الوجوديين
أن التجربة الأولية والأساسية ليست
هى تجربة الوجود ، كما كان الحال
في الفلسفة التقليدية ، وانما هى
تجربة نقص الوجود manque d'être
(تجربة العدم ، والقلق ، و « الوجود
من أجل الموت » في فلسفة هيدجر ،
وتجربة الفتيان والبحث عند سارتر) .
وبناء على هذا ، نستطيع أن نتكلم
عن كوجيتو وجودي . « هذا الكوجيتو
الجديد هو كوجيتو القلق والحصر ،
ان جاز هذا التعبير » (لا فل : مدخل
الى الانطولوجيا ، ص ٣٦) .

(١٤) الكوجيتو السابق على التأمل

وعند سارتر نوع من الكوجيتو
يطلق عليه اسم « الكوجيتو السابق
على التأمل » ، ويقصد به المعرفة
المادية والمباشرة (مثلا ، اننى أعرف
المنضدة ، أو أعرف بطرس) ، وهو
يختلف عن التأمل الحقيقي ، وهو
المليسة التى أتأمل بها أفعالى
ومعرفتى (مثلا ، اننى أعرف اننى
أعرف المنضدة ...) . وعلى هذا ،
فالكوجيتو الديكارتي تأمل خالص
حقيقى .

(١٥) وقائعية Facticité :

طابع لما هو واقعة ، دون ضرورة
ولا سبب . « الوقائية ... منهاها
كون الأشياء هناك فقط كما هى ،
دون ضرورة ولا امكانية للوجود على
نحو آخر ، وانى هناك من بينها » .
(الوجود والعدم . ص ٨٦٦) .
« ان ديكارت ، في لحظة الكوجيتو ...
قد أعلن عن امكانه العرضي وعن
وقائعيته ، وعن لامعقولية وجوده -
هناك son etre-la » (المواقف .
الجزء الاول . ص ١٥٨) .

(١٦) الموقف Situation :

انغماس الانسان في العالم . « اننا
لا نظهر أولا كى يلقي بنا فيما بعد
في أعمال . بل وجودنا هو مباشرة
« في موقف » ، أى انه ينبثق في أعمال
ويدرك نفسه أولا من حيث انه يتمكن
في هذه الأعمال » (الوجود والعدم .
ص ١٠١) . « ان الموقف ، وهو
نتاج مشترك لامكان ما هو - في - ذاته
والحرية ، ظاهرة غامضة فيها
يستحيل على ما هو - لذاته ان يميز
نصيب الحرية ونصيب الوجود
الخام » (ص ٧٧٤) .

(١٧) الالتزام Engagement :

« اننى لا أستطيع أن أوجد
الا ملتزما . والتزامى لا يرضى بأن
يكون واضحا مرة واحدة والى
الأبد : ذلك أن الاختيار الحر الذى
أقوم به نيابة عن نفسى ، ليس حلا
نهائيا ، بل هو نقطة ابتداء لمشاكل
جديدة » (جانسون : المشكلة
الخلقية وفكر سارتر . ص ٣٥٢) .

(١٨) الاغتراب (= الاستلاب)

Aliénation : هيجل هو أول من
أطلق هذا المصطلح للدلالة على عملية
تخارج extériorisation الروح وتحققها
الحضارة المختلفة : من دين الى
فن الى سياسة الى فلسفة ، وكذلك
تحققها في الطبيعة ، بحيث تصبح
هذه الأشياء جميعا وكأنها أمور أخرى
غريبة عن الروح - وبعد ذلك استخدم
فويرباخ هذا المصطلح للدلالة على
ضياع الانسان فيما يخلقه من نظم
فكرية ، خاصة الدين ، لذلك قال
بأن الدين من صنع الانسان . ولقد
أخذ ماركس هذا المصطلح وطبقه على
مجال الحياة الاقتصادية ، وبذل على
ما تقوم به الطبقة الرأسمالية
المستغلة من استلاب لطاقة العمال ،
الطبقة المستغلة ، على العمل .
اما سارتر فالاغتراب عنده ما هو الا
انعدام الحرية الانسانية ، ونظرة
الغير ، في نظره ، عامل من عوامل
الاغتراب على المستوى الفردى .
والقهر والاستبداد والتعذيب
والاستعمار كلها من عوامل الاغتراب
على المستوى الجمعى .

(١٩) التشيؤ Réification :

استخدم هذا المصطلح ماركس وجورج
لوكانش ويقصدان به أن الانسان
يعيش حياته في المجتمع الرأسمالى
كأنها سلسلة تطرح في سوق العمل
والانتاج ، أى يعيش كما لو كان
شيئا جامدا ، وعلى نحو لا انساني .
والتشيؤ في فلسفة سارتر يظهر على
انحاء شتى : فهو يظهر بوصفه استلابا
لعالمى وحرى خلال الآخر ، وبوصفه
استسلام ما هو - لذاته وخضوعه
للأساليب المكننة للحياة اليومية ،
وبوصفه قابلية للفرد للتبادل .
وحالة التشيؤ تبدو في فلسفة سارتر
على مستويين مختلفين :

- ١ - على مستوى الوجود الفردى
بوصفه « موقف رغبة جنسية » .
- ٢ - على المستوى التاريخى -
الاجتماعى من حيث هو الموقف الثورى
للبروليتاريا . وقد ناقش المستوى
الأول في « الوجود والعدم » ،
اما الآخر فقد ناقشه في « نقد العقل
الديالكتيكى » . انظر : الاغتراب ،
والتوضيح .

(ثرنو : دروس في الفلسفة
الوجودية ص ١١٠) .

لنا ، مجلى الوجود ... فعلياً أن
نتخلى عن أدب المراقف الدائمة
exis كما تفتح أدب البراكسس ،
أدب العمل « (المواقف ، الجزء
الثالث ، ص ٢٦٥) .

(٢٤) التحليل النفسي الوجودي
Psychanalyse existentielle

« انه منهج قصد به الى ايضاح
الاختيار الذاتى - على شكل موضوع
بالدقة - الاختيار الذاتى الذى به كل
شخص يجعل نفسه شخصاً ، أى
يعمل على أن يعلن لنفسه من هو «
(الوجود والعدم . ص ٩٠٥)
« ان الانسان يبحث عن الوجود بخط
عشوائى ، مخفياً عن نفسه المشروع
الحر الذى هو هذا البحث نفسه . .
والتحليل النفسى الوجودى سيكشف
له عن الغرض الحقيقى من بحثه ،
وهو الوجود كانهضار تركيبى لما في
- ذاته مع ما - لذاته « (ص ٩٨٧) .

(٢٥) التجاوز Dépassement

بمعنى العلو transcendance
« ان الوجوديين ليؤكدون ان الانسان
ما هو الا علو ، فحياته ... تجاوز
للحاضر صوب مستقبل الموت نفسه
لا يحده ... اننى اوجد كذات
دائمة ، وتعارض مع الحقيقة القارة
الثابتة للأشياء » .

(سيمون دى بوفوار : الوجودية
وحكمة الشعوب . ص ٣٩ - ٤٠)

(٢٦) الأبوخيه epoché

تعليق الحكم على العالم الواقعى
الذى نعيش فيه . ترادف الرد
الفنومولوجى ، والتكليف ، أى
وضع العالم بين هاتفتين أو قوسين .
انظر « الرد الفنومولوجى » .

(٢٧) الزمانية Temporalité

« من الواضح أن الزمانية بنسبة
منظمة ، وهذه العناصر « المزعومة »
الثلاثة وهى : الماضى ، والحاضر ،
والمستقبل ينبئ ألا ينظر اليها
كمجموعة من « المنطيات » . يجب
جمعها ... بل كالحظات مبنية
structurés في تركيب أصيل «
الوجود والعدم ص ٢٠١) .

اعداد : محمود وجب

(٢٢) المشروع Praojer

الوجوديين هو ما يتجه نحوه الانسان
وما يؤلف وجنوده الحق (عند
هيدجر : الموت) . وهو عند سارتر
اختيار الانسان لسلوبه في الحياة ،
وهو السلوك حسب غاية مقبلة
بتصورها ويستبقها بالفكر .
« وهكذا ، اذا جددت في النهر ،
فلست شيئاً آخر - لا هنا ولا في
مالم آخر - غير هذا المشروع للتجديد
لكن هذا المشروع نفسه ، من حيث
هو شمول لوجودى ، يعبر عن
اختيارى الاصلى في ظروف خاصة . .
وهذا المشروع الاساسى . . لا يمكن
اذن ان يخص الموت ولا الحياة ، ولا
اى طابع خاص لاحوال الانسان ،
فالمشروع الاصلى لما هو - لذاته
لا يمكن ان يستهدف غير وجودنا ...
ولا يتميز من وجود ما هو - لذاته .
وما هو - لذاته هو وجود وجوده في
تساؤل في وجوده على هيئة مشروع
وجود ... ولهذا لا يمكن ان ترتفع
الى اعلى من هذا ونلقى الامر ثود
بيننا حين نصل الى مشروع الوجود ،
لانه لا يمكن الارتفاع الى اعلى من
الوجود . وبين مشروع الوجود ،
والممكن والقيمة من ناحية ، وبين
الوجود من ناحية أخرى ، لا يوجد
اى فارق « (الوجود والعدم .
ص ٨٨٩ - ٨٩١) .

(٢٣) الغثيان Nausée

هو التجربة الميتافيزيقية الاساسية
عند سارتر ، فمن خلال هذه التجربة
يعانى الانسان ويدرك وقائعية الاشياء
ووجودها الفقل ، الكثيف ، الأصم ،
ويدرك أيضاً الامكان العرضى للوجود ،
وانه عبث وغير ضرورى . وهذه
التجربة الاساسية هى اصل جميع
أنواع الغثيان التجريبية الملموسة .
ويرى أحد الباحثين ان تجربة الغثيان
وامكان الوجود ، كما عرضها سارتر
في رواية « الغثيان » مفتاح لا غنى عنه
لفهم « الوجود والعدم » .

(٢٠) التموضع objectivation

هو العملية التى بها يكون الانسان
شيئاً أو موضوعاً ، ويتحقق ويتخرج
في الطبيعة بواسطة العمل .
وقد اتفق سارتر مع ماركس في ان
هيجل قد خلط بين التموضع مفهوم
بهذا المعنى ، وبين الاغتراب من حيث
هو العملية التى بها يصبح هذا
الانسان غريباً عن ذاته ، والتى بها
يجد نفسه في عمله « آخر سواء »
un autre que soi ، أو بالأحرى
لا يجد ذاته ، ولا يستطيع ان
يتعرف على نفسه . وهذا النقص
في التعرف ، أو عدم التعرف على
الذات في تخرج الذات ، هو الشقاء
الاكبر للانسان . ويرى سارتر ، مع
ماركس ، ان التموضع ليس في ذاته
شقاء ، لان الانسان يتموضعه
وتخارجه ، يحول الطبيعة ويعمل على
تأنيسها ، لكن عندما يستلب هذا
العمل من الانسان ويوجه ضده ،
فعندئذ يكون التموضع اغتراباً أو
استلاباً .

(نقد العقل الديالكتيكى
ص ١٨ - ١٩) .

(٢١) البراكسس (= العمل)

Praxis : كلمة يونانية تعنى
الفعل أو الممارسة أو التطبيق
العملى . وتقال في مقابل النظر .
ويطلق الماركسيون هذا المصطلح للدلالة
على مجموع النشاط الذى تهدف
الى تغيير البناء الاجتماعى ، طبقاً
لشعارهم الذى يقول « بأن الفلسفة
لم يفعلوا شيئاً سوى أن فسروا
العالم ، بينما المهم هو تغييره . »
أى أنهم لا يريدون للفلسفة أن تكون
نظراً ، بل عملاً ، وأداة للفعل .
والبراكسس عند سارتر « يتجلى
مباشرة بغايته : فالتحديد المستقبلى
لمجال الممكنات يوضع منذ البداية
بعملية تجاوز استقاطى للظروف
المسادية ، اعنى يوضع بمشروع »
نقد العقل الديالكتيكى : ٥٤١
وأحياناً يستخدم سارتر مصطلح
البراكسس كمقابل للمصطلح اليونانى
« الاكسس » exis (= الطريقة
الثابتة للوجود ، أو الاسلوب أو
الموقف الدائم في الوجود) .
« الفعل (Le faire) هو بالنسبة

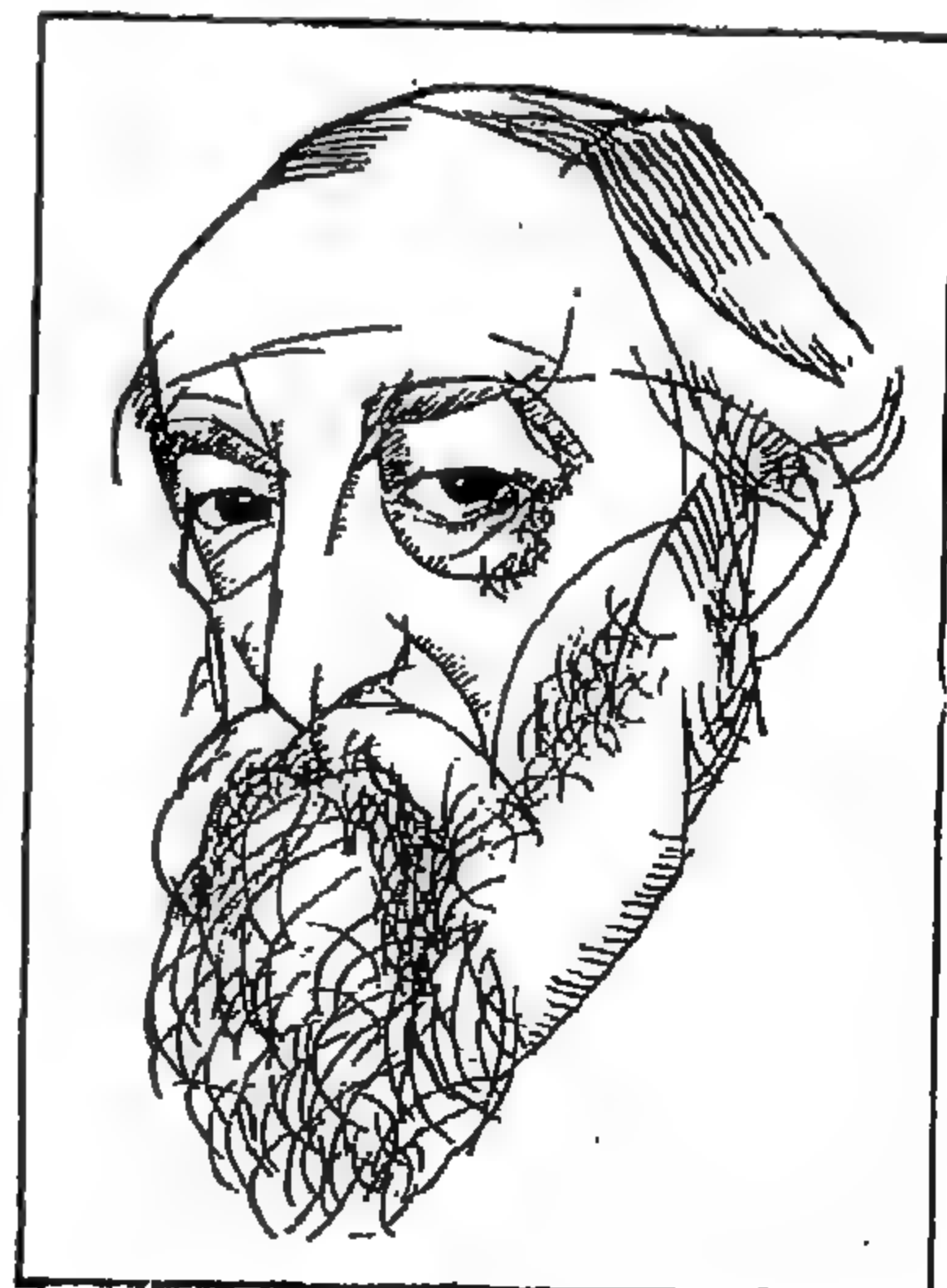
وہود الآخر بالنسبة لی لیس موضوعہ اُنہ وہود
معے ، اُنکے وہود معاصر لوہود کے . « سارتر »

سارتر والمنہج الظاہری

دکستوریجی ہویدی



۱ . ہوسرل



ص . الکسندر

Sartre et la Phénom- énologie.

هل هناك « طريق ثالث » في الفلسفة ؟ هل هناك فلسفة بين بين : أى بين المثالية والمادية ؟ بين المثالية التى مهما تنوعت صورها فإنها تقودنا حتما الى أن تشككنا فى وجود الواقع وفى استمراره أمامنا ، وفى تعديه على الذات ، وتنتهى بنا الى هذه النتيجة المعروفة وهى أن الشعور أو الوعي خالق للمادة ولكل ما يعج به العالم الخارجى ، أو الى تلك النتيجة الأخرى التى تقول بها المثالية الموضوعية الدينية التى تعزو حقيقة العالم الخارجى الى مباطنة الوجود الإلهى المطلق له . وبين المادية التى تجعل الشعور الإنسانى انعكاسا لكل ما هو قائم فى الخارج فى الطبيعة أو المجتمع ، وتلجأ فى تفسيرها لكل الأنشطة الإنسانية الى هذا التفسير العلى الذى مهما امتدحه أصحابه ، فإنه يبدو « قصير النفس » ، يسير بنا فى طريق مسدود .

هذا هو السؤال الذى لا بد أن تضعه لنفسها ، ليس فقط كل فلسفة سياسية جادة ، بل كل فلسفة كونية جادة أيضا . لكن تاريخ الفلسفة ملىء بمحاولات كثيرة « جادة » ، زعم فيها الفلاسفة لنا أنهم يريدون أن يقودونا فى هذا الطريق الثالث ، ثم أصدر هذا التاريخ نفسه حكمه عليهم ووصفهم بأنهم مثاليون ، أو أنهم ماديون .

أيا ما يكون الأمر ، فإن هذا هو السؤال الذى وضعه هوسرل لنفسه . ووضع سارتر لنفسه . بل وهو هو نفس السؤال الذى يضعه اليوم الماركسيون الجادون لأنفسهم ، لأنهم يريدون أن يعمقوا فلسفتهم الديالكتيكية ، ولأنهم يؤمنون بأن الديالكتيك الحق يتناهى مع فلسفة الطريق المسدود ، وأنه لا بد وأن ينتهى بصاحبه الى « فلسفة مفتوحة » ، إذا جاز لنا أن نستخدم تعبيرات برجسونية فى هذا المقام .

وبهنا هنا فى هذا المقال أن نحدد الخطوط العريضة لإجابة كل من هوسرل وسارتر على هذا السؤال . وعن طريقها سيتضح لنا المنهج الذى اتبعه كل منهما فى فلسفته . وسيتضح لنا كذلك تأثير سارتر بهوسرل .



ج . ب . سارتر

ما هو اذن المنهج الفينومينولوجي أو الظاهري عند مؤسس فلسفة الظاهرات أدوموند هوسرل ؟

مرت فلسفة هوسرل بمراحل متعددة نستطيع أن نحصرها في أربع : في المرحلة الأولى ، وهي المرحلة التي ألف فيها عام ١٨٩١ كتاب « فلسفة علم الحساب » ، كان متأثراً بالنفسانية . وهي الاتجاه المغالي في علم النفس الذي أراد أصحابه أن يؤولوا موضوعات المعرفة ومحتويات الواقع بل ونواتج العمليات المنطقية من قضايا واستدلالات إلى مجرد عمليات ومشاعر ومعتقدات سيكلوجية . وقد قام هذا الاتجاه في ألمانيا كرد فعل ضد الاتجاه الرومانتيكي السابق عليه ، والذي كان يقيم هذا كله على أساس الاعتقاد بوجود المطلق . فجاء هذا الاتجاه النفساني وقدم هذا الأساس السيكلوجي الفردي كبديل لهذا الأخير . وتبعاً لهذا الاتجاه النفساني فقد أصبح ينظر إلى مضامين الحقيقة والواقع على أنها مجرد تمثيلات ذاتية لا وجود لها إلا باعتبارها ظواهر سيكلوجية .

لكن المشكلة التي كان على مثل هذا الاتجاه أن يواجهها ويبحث لها عن حل هي مشكلة موضوعية المعرفة والواقع واتفاق الأفراد حولها . إذ لو صح أن المعرفة والواقع قائمان على هذا الأساس السيكلوجي الفردي المتغير ، فكيف نفسر ما بهما من موضوعية وثبات ؟ وقد واجه هوسرل هذه المشكلة في كتابه الأول « فلسفة علم الحساب » حين ناقش حقيقة الأعداد الحسابية ، وهل هي مجرد نتاج لعمليات الربط السيكلوجي أم أنها تعكس حقيقة موضوعية ما ؟ وأنتهى في هذا الكتاب إلى الانحياز نحو الحل السيكلوجي .

لكنه سرعان ما عدل عن هذا وقدم لنا في مرحلة ثانية من مراحل تطوره الفكري ، وهي المرحلة التي ألف فيها عام ١٩٠١ كتاب « مباحث منطقية » نقداً شديداً للنفسانية المطبقة في ميدان الدراسات المنطقية . خذ مثلاً هذه العبارة التي تقول : إذا كان كل إنسان فانياً ، وكان سقراط انساناً ، فإن سقراط فان . هذه العبارة يؤولها عالم المنطق المتأثر بالنفسانية على النحو التالي : أن الشخص الذي يعتقد أن كل إنسان فان ، ويعتقد أن سقراط إنسان ، لابد أن يعتقد بالتالي أن سقراط فان . لكن

هذا التأويل النفسي القائم على المعتقد الفردي من شأنه أن يخرج العبارة عن معناها المنطقي ويشعرنا بأننا أمام حقيقة لا ثبات فيها . إذ ماذا يحدث لو لم يعتقد الفرد بهذا كله ؟ هل ستنتهار الحقيقة التي تقررها هذه العبارة ؟ كلا . ثم اننا سنجد أنفسنا مدفوعين إلى أن نسأل هذا الفيلسوف الذي يؤول تلك العبارة على النحو السابق السؤال التالي : كيف اعتقد أن الناس فانون وأن سقراط إنسان ؟ وسيجيب هذا الفيلسوف بأنه اعتقد ذلك بناءً على الملاحظات الكثيرة التي قام بها . وهكذا ترتبط النفسانية بالتجريبية ارتباطاً وثيقاً ، على نحو ما نجد ذلك واضحاً عند الفيلسوف الانجليزي جون ستيوارت مل ، الذي أقام قوانين الفكر وجميع العمليات المنطقية على هذه الأسس النفسانية التجريبية .

كلا . حقائق المنطق والرياضيات لا يمكن أن تكون قائمة على هذه الأسس النفسانية التجريبية المتغيرة ، وهي أسس مثالية لحما ودما ، من حيث أنها تستند على المعتقد الفردي والملاحظات الشخصية . ومهما حاول أصحاب هذا الاتجاه أن ينقذوه من الفردية بأن أكثروا من الاعتماد على الأطرأد والتكرار والاعتقاد في الملاحظات ، فهو اتجاه مثالي من ألفه إلى يائه . كلا . الحقائق المنطقية توصف بأنها ضرورية . ومن حيث كونها كذلك ، فلا بد أن تكون مستقلة عن هذه الأسس كلها . هنا ويقدم لنا هوسرل ابتداءً من كتابه « مباحث منطقية » نظريته في « المعنى القصدي » .

وهي النظرية التي سنجدها بعد ذلك في أهم كتبه مثل « أساس فلسفة الظاهرات » و « أفكار لفلسفة ظاهرية خالصة » و « تأملات ريكارتية » و « المنطق الصوري والترنسدنتالي » .

ونظرية المعنى القصدي كما عرضها هوسرل في كتاب « مباحث منطقية » ، تذهب إلى أن الضرورة التي تبدو لنا في الأحكام المنطقية راجعة إلى أن هذه الأحكام تشتمل على « ماهيات عقلية » مستقلة عن العقل الفردي ، وعن كل العقول الفردية ، وإلى هذه الأحكام لا يصدرها الأفراد إلا ويجسدون أمامهم حقائق وماهيات ثابتة ، هي التي تجعلهم يتفقون حولها . فانت تقول : $2 + 2 = 4$ في هذا الزمان وذلك المكان ، ثم تعود فتؤكد قولك هذا في ظروف وامكنة أخرى ، ويتفق معك آخرون كثيرون في قولك هذا . وذلك لأن هذا القول ليس

نفسانيا . بل لانك حين تصدره ويصدره غيرك ، تنظر (نظرة عقلية) فتجد ماهية عقلية ماثلة أمامك ، تمثل الحقيقة التي تعلو على حكمك وحكم الآخرين ، وتشبه الى حد كبير الى **أرسطو** الذي يحرك ولا يتحرك ، ويدفع الى الحكم وهو فوق كل حكم . هذه الحقيقة المنطقية وغيرها لا تمثل معطيات الشعور أو الوعي أو الحكم ، بل تمثل معطيات مستقلة ، تؤكد نفسها في مواجهة كل شعور وكل حكم . انها اذن ليست من صنع الشعور أو أملائه . ان الشعور يتجه اليها أو يقصدها فيلتقي بها . وقد اقتبس **هوسرل** هذه الفكرة من « **بولزانو** » ، ذلك القس الذي انخرط في سلك الكهنوت ، ثم تخلى عنه وعاش مغمورا أيام **هيجل** .

موضوعية الاحكام المنطقية

ولا جدال في أن الاحكام المنطقية بهذا الاعتبار قد اكتسبت « موضوعية » لم تكن لها في الاتجاهات النفسانية . لكنها موضوعية من نوع خاص ، شبيهة بموضوعية **الافلاطونية القائمة** في عالم خاص ، مفارق ، تمثل « نماذج » مستقلة في عالم العقولات . .

وقد طبق **هوسرل** نظريته هذه ، ليس فقط في ميدان الاحكام المنطقية ، بل في ميدان الادراك والخيال والعواطف والانفعالات والقيم . فانا أدرك موضوعا ، لكن فعل الادراك لا يخلق موضوع الادراك ، انما يلتقي به . وانا أتخيل صورة معينة ، لكن فعل الخيال ليس خالقا لهذه الصورة ، انما يجدها ماثلة أمامه . وقل مثل هذا في الميادين الأخرى . وهذه المعطيات المستقلة عن الشعور الماثلة أمامه تمثل حقائق في ذاتها ، لكن لا بالمعنى الكانطي . وتفرض نفسها على الشعور في « بدهة » ، لكن لا بالمعنى الديكارتي . والشعور نفسه يدركها أدراكا حدسيا ، لكن بحدس يختلف تماما عن ذلك الحدس الحسي الذي تناوله كانط في « الحساسية الشارطة » ، ويختلف كذلك عن الحدس الديكارتي لما أسماه ديكارت « بالطباع البسيطة » فالشعور والتفكير والادراك والخيال والسرور والألم والتقويم لابد أن يكون تفكيراً وادراكاً وخيالاً وسروراً ولما وتقويماً لـ « شيء » أو في شيء أو عن شيء . فينبغي أن لا تغيب عنا هذه الحقيقة . وعلينا أن لا نفرق « الشيء ذاته »

(بالمعنى الظاهري) في أي فعل من هذه الأفعال الشعورية ، بحيث يصبح مجرد تشكيل من تشكيلات هذا الفعل . وقد تأثر **هوسرل** في تطبيقاته لنظرية المعنى القصدي في تلك الميادين التي أشرنا إليها بأستاذه « **بونتانو** » . واكتسبت الاحكام المنطقية وجميع الأفعال الشعورية عن طريق هذه التطبيقات « موضوعية » هي التي تميز **هوسرل** في مرحلته الثانية من تطوره تفكيره .

لكن هذه الموضوعية ، سواء كانت موضوعية المعقولات المثالية في دنيا الاحكام المنطقية أم موضوعية الأشياء ذاتها التي تمثل موضوعات الأفعال الشعورية ، لو تركت وشأنها على هذا النحو ، فإن من المحتمل أن توحى بموضوعية مطلقة ، وتوقعنا من جديد في « مطلق » آخر ، يختلف حقا عن ذلك المطلق الديني الذي قامت النزعة النفسانية أصلا من أجل إبعاده عن طريق الفرد ، لكنه « مطلق » على أي حال . وهذا المطلق يعتقد في قيامه الرجل العادي في موقفه الطبيعي من الحياة ، من حيث أنه لا يشك مطلقا في قيام الأشياء والموضوعات والعالم المادي من حوله قياما موضوعيا . أما الفيلسوف فلا بد أن يكون له شأن آخر مع هذه الموضوعية المطلقة . حقا ، انه يبدأ منها ولا يبدأ من نفسه (وهذا هو الخلاف الكبير بين **هوسرل** وديكارت) ، لكن لابد له أن يشك فيها على نحو أو آخر ، لابد أن يضع وجودها « بين قوسين » (وهذا هو منهج « الأبوخية » - أو التقويسي عند **هوسرل**) . ولابد أن يمضي في منهجه الشككي هذا الى نهايته ، فلا . . يستثنى فيه شيئا ، حتى ولو كان هذا الشيء هو وجود الله نفسه الذي استثناه ديكارت ، وجعله ضامنا لحقيقة الأشياء المادية . والحق أن **هوسرل** هنا قريب من ديكارت ، وإن كان قد لاحظ أن ديكارت لم يستطع أن يشك في وجود الله . لكن من حقنا هنا أن نلاحظ أن **هوسرل** لم يتعمق بدرجة كافية فيه فكرة « الشيطان المخادع » عند ديكارت ، والتي من الممكن أن تؤدي الى ما أراده .

على أي حال ، لابد للفيلسوف بعد منهج « الأبوخية » التقويسي أن يرد موضوعات العالم الخارجي ، لا ، بل « وموضوعات » حياته الشعورية الباطنية كذلك الى الذات . وقد قصد **هوسرل** من عملية رد موضوعات العالم الخارجي وموضوعات العالم الباطني الى الذات أن لا تكتسب هذه الموضوعات حقيقة موضوعية

مطلقة تجعل الذات في حالة من التقبل السلبي لآثار خارجية عنها . لا بد إذن أن تمر هذه الموضوعات على الذات لتكتسب « معنى » ، ولتصبح « ماهيات حية » ، بعد أن كانت ماهيات موضوعية ، مستقلة تماما عن فعل الشعور . ولا بد لها أن تؤسس على الأنا الترנסندنتالي . مع ملاحظة أن الترנסندنتالية التي نلتقي بها هنا عند هوسرل تختلف في معناها تماما عن الترנסندنتالية الأولية الشارطة عند كانط . فهي ليست ترנסندنتالية صورية ، وهي ليست أولية يجهزها العقل تجهيزا سابقا على كل احتكاك بالتجربة . بل هي ترנסندنتالية حية ، مفاصرة لوجود الأشياء . وهي فوق هذا كله ترנסندنتالية مليئة وليست فارغة ، لم تتحول موضوعاتها إلى مجرد « تشكيلات » من وضع الذات ، كما هي الحال عند كانط ، بل تظل متعالية على هذه الذات ، وتصطدم بها هذه الأخيرة كلما اتجهت إليها .

الهوسرلية منهج وصفى

هذه الموضوعية الذاتية أو الذاتية الموضوعية ، في هذا المنهج الذي يقوم أولا على الشك المنهجي وثانيا على رد الموضوعات المادية والتصورية والخيالية ورد وجود الأشخاص الآخرين أيضا إلى الذات هو ما عرضه هوسرل في نفس الكتب التي تحدثنا عنها في المرحلة الثانية من تفكيره ، ولكنها تمثل خطوة ثالثة في فهمنا لتفكير هوسرل ومنهجه . وهوسرل يتحدث عن منهجه هذا فيقول عنه أنه منهج « وصفى » . وذلك لأنه لم يبدأ فيه من « مبدأ » معين ، يمثل مفتاح السر الذي يديره فتنتفتح أمامه كل الأبواب المغلقة ، ولم يبدأ فيه من شروط أولية ومقولات جاهزة ، تمثل عالم « الممكن العقلي » الذي يساوي عند القائلين به عالم الواقع ، بل التزم فيه الوصف الصادق الذي جعل الشعور وجها لوجه أمام الموضوعات والحقائق الخارجية والباطنية معا ، يلتقي بها ماثلة أمامه ، ولا تكون أبدا من خلقه .

هذا المنهج الوصفى الذي اختط فيه هوسرل لنفسه طريقا ثالثا بين المثالية والمادية ، لقي دفعة أخرى في كتاب آخر له ، وهو كتاب « التجربة والحكم » . وقد يؤدي الكشف عن مخطوطات هوسرل الأخرى التي لا تزال مطوية

في لوفان إلى تغذية هذه الدفعة . والحق أن هذه الدفعة الأخيرة دفعة هامة في تطور الفكر الفلسفي لهوسرل . وهي تمثل المرحلة الرابعة في تفكيره ، والتي كثيرا ما يهملها مؤرخو الفلسفة في حديثهم عن هوسرل ، مع أنها مرحلة تكشف عن كثير من الجوانب الواقعية في فلسفته . ذلك لأن النتيجة التي انتهى إليها في تخیلاته التي قدمناها كانت أقرب إلى المثالية منها إلى هذا « الطريق الثالث » الذي زعم هوسرل ، كغيره من فلاسفة سابقين ، أنه جاء ليقيسودنا فيه . فالبرغم من أن المثالية التي انتهى إليها تختلف عن المثاليات السابقة ، إلا أنها مثالية على أي حال . باعتبار أن وجود الأشياء والموضوعات والعالم الخارجي قد ظل في فلسفته يدور في فلك الذات . وذلك لأن وجود هذا كله قد استحال بعد عملية « الأبوخيته » وعملية الرد إلى الذات إلى مجرد ماهيات حية ، لا بد أن تتدخل فيها الذات لتكسبها معنى . ولا جدال في أن هذه النتيجة لها صبغة مثالية . بل أن هوسرل في كتابه « أزمة العلم الأوروبي وفلسفة الظواهر الترנסندنتالية » يأخذ بفكرة المقولات الترנסندنتالية بالمعنى الكانطي . لكنه في كتابه « التجربة والحكم » الذي أشرنا إليه الآن نجده يقدم لنا كثيرا من الأفكار الواقعية التي علينا أن نشيد بها . فإلى جانب هذه البداهة الشعورية التي أشرنا إليها سابقا ، نجده مثلا يتحدث عن « بداهة أصلية » تسبق كل أنواع البداهة الشعورية والعقلية . وإلى جانب الشعور والمعطيات التي يلتقي بها في مواجهته ، نجد هوسرل يتحدث في هذا الكتاب عن معطيات سابقة على المعطيات الباطنية ، ويتحدث عن الزمان الموضوعي الذي يمثل نسيج الظواهر الطبيعية ويصفه بأنه « الشرط الأولي الذي تؤسس عليه جميع العلاقات » . مع ملاحظة أن كلمة « أولي » هنا مستخدمة في معنى مغاير تماما لمعناها عند كانط . بل هو نقيض له . لأنها تعني ملاسبات موضوعية سابقة على فعل الإدراك ، ويؤسس هذا الفعل عليها . فمعنى كلمة « أولي » هنا شبيه بالمعنى الذي يقدمه لها فيلسوف واقعي مثل صمويل ألكسندر . ويتحدث هوسرل في هذا الكتاب أيضا عن تداخل الظواهر الموضوعية في العالم الخارجي ، وتشكيلاتها ، وحركتها ، وديالكتيكها ، على نحو يهيء قيام (وحدة موضوعية) للشعور ، قائمة في استقلال عنه وسابقة عليه . ولهذا كله ، نستطيع أن نقول أن هوسرل في تطوره الأخير هذا ، وهو تطور نجد له إشارات

متفرقة في كتبه الرئيسية كلها ، كان صادقا كل الصدق في السير في هذا الطريق الثالث ، الذي قدم نفسه للناس على أنه من عباده وسألكيه .

ظاهرة منهج سارتر

وعلينا بعد هذا أن نتبع بعض ما اقتبسه سارتر من هوسرل في هذا المنهج الوصفي الذي قاوم فيه صاحبه المثالية في معانيها القديمة وأعلن أنه يقدم لنا طريقا ثالثا ، ولكنه انتهى إلى هذه النتيجة المثالية التي تحدثنا عنها ، باستثناء تحليلاته الواقعية في كتابه التجربة والحكم ، وهي تلك التحليلات التي لم يتأثر بها سارتر .

في العدد السادس من مجلة « مباحث فلسفية » لعام ١٩٣٦ - ١٩٣٧ (وهي مجلة فلسفية فرنسية توقفت عن الظهور) نشر جان بول سارتر مقاله الشهير « تعالى الاجو » الذي قدم لنا فيه الخطوط العريضة لمنهجه الظاهري . فيفرق أولا بين الأنا عند كانط والأنا عند هوسرل ، على أساس أن الأول يمثل الذات الشارطة للمثالية التي ينبغي أن تصاحب أفعال الشعور وجميع الشروط الأولية التي تجعل التجربة ممكنة ، وأن الثاني يمثل الذات الواقعية المصاحبة بالفعل لحالات وأفعال الشعور . وفلسفة الظاهرات بهذا الاعتبار فلسفة للوجود ، وليست ، كفلسفة كانط ، فلسفة للمعرفة . ويصفها سارتر أيضا بأنها فلسفة علمية ، في مقابل فلسفة كانط ، التي توصف بأنها نقدية . ويلاحظ سارتر كذلك أن الأنا الترנסندنتالي عند هوسرل لا يمثل ذلك الأنا العام عند كل الناس أو عند الإنسان العاقل ، المجرد ، كما هو الحال عند كانط ، بل يمثل الأنا الشخصي . وتبعاً لذلك فإن فلسفة هوسرل لم تكن في حاجة إلى هذا « الأنا الموحد » الذي نجده في فلسفة

كانط يقوم بعملية التأليف العقلي الرئيسية من خلف كل العمليات الذهنية . وذلك لأن الأنا الشخصي هو الذي يقوم بهذا العمل التأليفي ، من خلال مصاحبته الواقعية للعمليات الشعورية المختلفة . لكن ، من ناحية أخرى ، هذا الأنا الشخصي المصاحب للعمليات الشعورية الواقعية أدنى إلى أن يمثل الأنا غير المشعور به ، أو الأنا في الموقف الطبيعي للإنسان العادي ، من تمثيله للأنا المشعور به أو الكوجيتو أو الشعور المتعقل الذي يمثل موقف الفيلسوف الحق ، والذي يصبح فيه الشعور موضوعاً لنفسه . فلا بد والحال هذه أن يحظى الأنا بنوع من التعالي ، ولا بد أن يكون « أنا » عاقلاً ومتعقلاً . لكن الأمر ، من ناحية ثالثة ، ليس بهذه البساطة ، إذ أننا نخشى أن يفهم هذا الأنا العاقل المتعقل على أنه شبيه بالأنا الكانطي ، فنقع من جديد فيما أردنا أن نتلافاه . هذا فضلاً عن أن هوسرل في شك المنهجي (الأبوخية) قد حتم علينا أن نضع كل موضوعية متعالية ، بما في ذلك موضوعية الأنا المتعالي ، بين قوسين . لا سبيل أمامنا إذن ، لكي نتفادى هذه النتيجة ، إلا أن ننظر إلى « الأنا » على أنه « اجو » . والاجو عند سارتر يمثل جماعاً موحد الأفعال الشعورية والحالات والصفات الشعورية كذلك . وهو يمثل جماعاً واقعياً ، مصاحباً لهذه الأفعال والحالات الشعورية . أعني أنه ليس مبدأً موحداً كالأنا الكانطي . وبالإضافة إلى هذا فإن الاجو يؤثر ويتأثر . فهو في نقطة التقاء بين الفعل والانفعال ، أو هو تأليف بين ما هو داخلي وما هو خارجي . ويختلف عمله التأليفي كثيراً عن تأليف الأنا العاقل المتعقل : العاقل لموضوعاته المتعقل لنفسه . وذلك من حيث أنه معاصر للحالات والأفعال الشعورية التي يوحدها ، ومن حيث أنه يلتقي بها ولا يوحدها ، ومن حيث أنه يتأثر بها كما يؤثر فيها ومن حيث أن عمله التأليفي يشمل الحياة الباطنية الشعورية والعالم الخارجي كذلك ، ومن حيث أنه هو الذي يضمن لنا الالتزام حتى النهاية بالمنهج الوصفي وعدم الالتجاء إلى أي « تفسير » .

وقد طبق سارتر هذا المنهج الوصفي الظاهري الذي اقتنسه من هوسرل وعرضه أول ما عرضه في ذلك المقال ، في دراستيه اللتين قام بهما عن « المخيلة » و « الخيالي » . فنقد كل النظريات الفلسفية الميتافيزيقية السابقة (ديكارت ، ليبنتز) والنظريات التجريبية (هيوم ، تين ، ريبو) . ورأى في وجهة نظر برجسون عن المخيلة أنها متأثرة بنظرية هيوم . والذي يعيبه سارتر على كل هذه النظريات أنها بدأت من وجهات نظر « أولية » عن صور المخيلة ، جعلت من هذه الصور أشياء . لكنها في الوقت نفسه نظرت إليها على أنها أشياء في درجة أقل من الأشياء الواقعية . وبهذا ألحقت هذه النظريات دراسة صور المخيلة بعلم الوجود ، ونظرت إليها وكأنها مدركات حسية باهتة . والحق أن صور المخيلة لها وجود خاص بها ، يختلف عن وجود تلك المدركات أو الأشياء . أنها ليست أشياء استحال إلى « صور » ، بل هي صور ، تبرز إلى الوجود على أنها صور وتظل كذلك . أنها ذات وجود خاص بها ، وليست بحال من الأحوال مسخا لوجود الأشياء أو المدركات . ويقدم لنا سارتر في كتاب « المخيلة » وصفا ظاهريا لوجود صور المخيلة ، كما تبدو من خلال « التجربة الحية » التي أهملتها كل النظريات السابقة . وفيه يقرر أن هذه الصور ، بالرغم من أنها تتراءى أمام الإنسان في باطن الشعور ، وبالرغم من أنها تظهر في نطاق الذات ، إلا أنها تبدو في مواجهة الشعور ، وهذا الأخير يلتقي بها حين يقصدها ويتجه إليها ، فيجدها بكيانها المستقل أمامه .

علم الوجود الظاهري

وطبق سارتر أيضا هذا المنهج الوصفي في دراسته عن الانفعالات ، وهي الدراسة التي ظهرت بعنوان « نحو نظرية في الانفعالات » . وعلى طريقته في الدراستين السابقتين يبدأ

سارتر بنقد النظريات السابقة . فيقول ان هذه النظريات السيكلوجية قد أخطأت عندما نظرت إلى الانفعالات على أنها « وقائع » ذات كيان خارجي وموضوعية خارجية . (انفعال السرور عند وليم جيمس مثلا ليس الا حالة شعورية أشعر فيها بوجود مظاهر فسيولوجية معينة) . والحق أن الانفعالات ليست وقائع ، بل « ظاهرات » . ومن حيث هي كذلك ، فلا بد أن تظهر من خلال الشعور باعتبارها « ماهيات » يكسبها الفرد « معنى » عن طريق سلوك معين ، ومن خلال مواقف معينة ، يرد فيها الإنسان العالم من حوله إلى الذات ، فتتغير دلالة العالم بالنسبة إليه ، ويستحيل إلى عالم سحري ، ما يلبث أن يجسم الفرد صورته ، بينه وبين نفسه ، وفي سلوكه الانفعالي ، حتى يفقد الوجود دلالة الأولى ، وينجح الفرد في الهروب من هذه الدلالة ، ويصبح أمام الدلالة الجديدة معتقدا عن ايمان بأنها أصبحت تمثل العالم الحقيقي ، بالنسبة إليه .

ويطول بنا المقام اذا نحن حاولنا بعد هذا أن نتبع تطبيقات سارتر لهذا المنهج الوصفي الظاهري في كتابه الرئيسي « الوجود والعدم » . لكننا سنحاول ان نعرض بعضها هنا ، على صورة « رؤوس مسائل » . مع ملاحظة أن سارتر يقدم لنا كتابه هذا - كما يتضح ذلك من العنوان الفرعي له - باعتباره محاولة لتأسيس « علم وجود ظاهري » . ولهذا ، فلا بد أن نتوقع شمول المسائل التي يعرض لها الكتاب ، واختلافها عن تلك الدراسات الجزئية التي قام بها في أول حياته الفلسفية . فهو يعرض لوجود الأشياء ، ووجود العالم ، ووجود الآخرين ، وعلاقة الفرد بهذا كله ، ويتناول الزمان الشعوري ولحظاته ، وعلاقة النفس بالجسد ، وعلاقة الجسد بالعالم ، وعلاقة الفرد بالفعل الذي يقوم به ، وغايات الفعل الانساني . الخ .

أما منهجه الوصفي الظاهري من تناوله لهذه المشكلات فيتضح مما يلي : نظرته إلى الأشياء

على أنها ظاهرات ، بمعنى أنها وإن كانت تظهر أمام الشعور أو الإدراك إلا أنها ليست من خلقهما ، لأن لها وجودا يتعدى كونها مدركة - نظرتة الى الشعور لاعتبار أنه خالق لموضوعه ، بل باعتبار أنه « وضع » لموضوعه أمامه ، يلتقي به حين يتجه اليه . وهذا هو ما أطلق عليه اسم « البرهان الوجودى » اقتباسا من نقد كانط للبرهان الوجودى على وجود الله الذى قدمه ديكارت . وهو البرهان الذى نظر فيه ديكارت الى الوجود على أنه كمال من الكمالات . فجاء كانط ونظر الى الوجود لا على أنه كمال الشئ ولا على أنه صفة له ، بل على أنه مجرد وضع له . وسارتر فى مثل هذه التحليلات مناهض للمثالية الذاتية . ولكنه من ناحية أخرى ، تماما كهوسرل ، لا يريد أن يسلم للعالم وللموضوعات التى فيه بموضوعية متعالية ، لا قبل للفرد بمناقشتها . ولهذا نجده يهتم بالفرد باعتباره مصدرا للعدم ؛ فهو يلغى وجود الأشياء من حسابه لو أراد ، وهو قادر على اعدام القوالب الروتينية التى تجسد حياته ليظهر أمام الناس وأمام نفسه أولا على أن له حياة أخرى أكثر قيمة من تلك الحياة التى يبدو للآخرين أنه تجسد فيها . وذلك كله عن طريق خداع النفس . ونرى سارتر فى هذا الصدد يقدم تحليلات لها قيمتها فى حقل الإدراك الحسى . فكل فعل من أفعال الإدراك الحسى يتم من خلال أرضية تضم أشياء كثيرة ، أقوم أنا باعدامها لالتقط منها الشئ الذى أريد أن أدركه . ونراه كذلك ينقد مدرسة التحليل النفسى التى أرادت أن تفسر لنا خداع الانسان لنفسه ، ففسرته عن طريق اللاشعور . وجعلت الشعور يبدو أمام اللاشعور وكأنه فى موقف سلبي . مع أن الانسان حين يخدع نفسه يباشر هذه الخديعة بشعور تام . وهو يهدف من وراء هذا الخداع للنفس الى تحطيم موضوعية الأشخاص الآخرين ووجود الأشياء المادية ، لينظر الى هذا كله من خلال نفسه ، وكأنها قد استحالت بعضا منه . وقد طبق سارتر منهجه الوصفى كذلك فى نظرتة الى اللحظات الثلاث للزمان الشعورى : لحظات الماضي والحاضر والمستقبل ، منظورا اليها ، لا باعتبارها « وقائع » بل باعتبارها ظواهر أو ظاهرات ، ليس لها وجود موضوعى متجسد ، بل باعتبار أن لها مجرى ظاهريا موحدا ، تبدو آثاته أو لحظاته على أنها تحت سيطرتى ، أبعث

فى الحياة متى شئت ، والغيبا من حسابى كلما أردت . أما تحليلات سارتر حول وجود الآخرين ، فهى أهم ما فى الكتاب . وهى تسير فى نفس هذا الخط الفينومينولوجى الذى رسمه سارتر لنفسه ، وتأثر فيه بهوسرل . فوجود « الآخر » بالنسبة لى ليس « موضوعا » . أنه أولا وقبل كل شئ « وجود معى » أى « وجود معاصر لوجودى » ، أمتد بجنودى فيه . فلا مجال إذن للحديث عن انعزالية الفرد . حقا ان « الآخر » يمثل من وجهة نظرى « واقعة » أمام حريتى وأفعالى . ووجودى بالنسبة اليه يمثل كذلك من وجهة نظره « واقعة » أمام حريته وأفعاله . وجميع الأفعال المشتركة التى أقوم بها أنا والآخر لن تكون الا محاولات من جانبى لهضم موضوعيته المتعالية بالنسبة لى ، ومحاولات من جانبه لهضم موضوعيتى المتعالية بالنسبة له .

وأخيرا فان سارتر لم يتخل عن هذا المنهج الظاهرى فى كتابه الأخير « نقد العقل الديالكتيكى » . فهو فى هذا الكتاب يعيب على الماركسيين أنهم لا ينظرون الى الديالكتيك الا بعد أن يكون قد جمده التاريخ فى قوالب موضوعية ، واستحال بهذا الى نتيجة ثابتة لآراء مسبقة . أما الديالكتيك كما يفهمه هو فينبغى أن يكون صانعا للتاريخ نفسه . وينبغى أن يكون منبثقا من السلوك الواقعى الفردى للأفراد المكونين للمجتمع ، وللطبقة الاجتماعية التى ينتمون اليها .

الطريق الثالث

تلك بعض الجوانب التى أرجو أن تظهر القارئ على مدى تأثر سارتر بهوسرل فى منهجه الظاهرى . وللقارئ بعد هذا أن يحكم على وجودية سارتر من خلال هذا المنهج ، وله أن يقطع فيما اذا كان صاحبها قد نجح أو فشل فى أن يقدم لنا هذا « الطريق الثالث » الذى زعم أنه جاء مبشرا به . أما اذا أراد القارئ أن يقف على رأى الشخصى فى هذه الوجودية فلقد رأيت فيها ، منذ زمان بعيد ، أنها صورة جديدة للمثالية ، وأنها ليست فلسفة « للوجود » بقدر ما هى فلسفة « للماهية الحية » .

وبعد ، فهل هناك فلسفة مخصصة حقا تقودنا الى طريق بين بين ، أو تسير بنا فى هذا الطريق الثالث الذى أشرت اليه فى أول المقال ؟؟

يحيى هويدى

Sartre et le Matérialisme Dialectique.



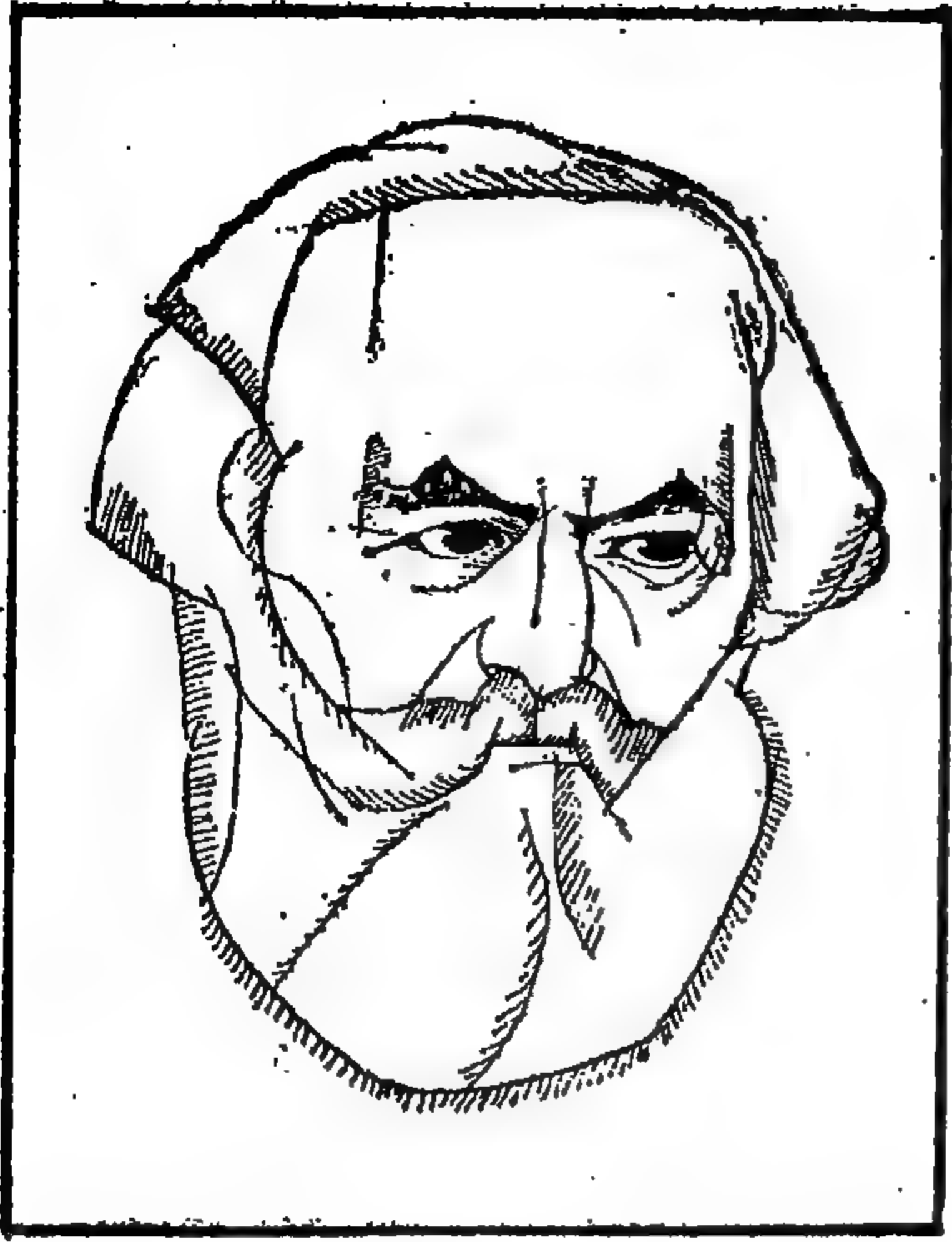
سارتر والمادية الجبرية

الرؤية الوجودية تتجلى رومانسية « سارتر » الشعرية مقرونة في تناغم بديع بأداة التحليل العقلي السحرية .

ولسنا هنا بصدد تلخيص موقف الفيلسوف في « الوجود والعدم » ، وإنما حسبنا أن نبين أن الحرية متمثلة في هذا الكتاب هي حرية الضياع ، هي العدم الذي ينجم عن « الوجود لذاته » والذي يتمخض عنه عزل « الموجود » عن سائر الموجودات . وواضح أن الوجودية عند « سارتر » لا تأخذ بأن ثمة « طبيعة انسانية » ميزها الله عن الكيان الحيواني ، وبالتالي فليس ثمة مثل أعلى يسعى الإنسان الى محاكاته ، وإنما الوجود وجود سابق على الماهية ، فلسنا نحن شيئاً ان لم تكن ما نختار لانفسنا ان نكون . والإنسان بالتالي يبدع القيم ، وهو الذي يحسم بالرأى النهائي في الحقيقة . الا ان الحرية هي

من « الوجود والعدم » الى « نقد العقل الجدلي »

يكاد المشتغلون بالفلسفة يجمعون على أن « جان بول سارتر » هو المثل الأول للوجودية في الفكر الفرنسي المعاصر . ولئن اقترنت شهرة هذا الفيلسوف الألمى في دوائر الأدب والفكر في بلادنا بمجموعة من الروايات والقصص والمسرحيات التي لا تخلو من دأب على تجسيم هورات الإنسان وإبراز بلاءاته ، فإن ثمة دوائر فلسفية شامخة دبحها براعه وعلى رأسها دون منازع رائعه الكبرى « الوجود والعدم » . وقد طبع هذا الكتاب عشرات المرات وظهرت له من قريب ترجمة عربية دقيقة للأستاذ الدكتور عبد الرحمن بدوي . وفي هذا الكتاب تعميق لما يمكن أن ندعوه رؤية « سارتر » الوجودية ، حيث تحتل المشكلة الانسانية الكبرى : الحرية ، مكان الصدارة . وفي هذه



ك . ماركس

الديالكتيك منطق
حياتية بالحياة
تتمثل في الضرورة
والحرية معاً ، فهو
ليس إلا نحن
« مشروعاً فردياً »
« مشروعاً جماعياً »
سارتر

دكتور محمد فتحى الشنيطى

وان كان « سارتر » نفسه يرى أن مجرد التشبث بالحرية دليل على التفاؤل .

بيد أن « سارتر » في كتابه « نقد العقل الجدلى » يتطور بالمشكلة الانسانية من الانتولوجية حيث يتمثل « انسان الضياع » كعاطفة لا جدوى منها ، الى الإثنية حيث يتجلى « انسان التاريخ » الذى يرصد جهوده للبحث عن نفسه وعن الحقيقة .

فاذا جاز لنا أن نقسم الفكر الفلسفى الحديث الى حقبة ، فثمة حقبة ثلاث رئيسية ، يبرز فى الأولى « ديكارت » و « لوك » ، وفى الثانية « كانط » و « هيجل » ، وفى الثالثة تضرب الماركسية فى أعماق الفكر المعاصر وتثير الاهتمامات والمناقشات حولها ، فهى قيمة اذن بأن تشكل افقا رحباً للحواد فى المحيط الثقافى . وليس فى وسع مفكر أن يتخطى النظر فى قضايا الماركسية وهى قضايا تمس فى الصميم شغاف انسان العصر .

أخص خصائص الانسان وهى دعامة الوجود ، لا شأن له بها ، فليس هنالك اله .

والانسان يوجد من أجل الغير ، والغير هو كل من عداى . وكل ذات تريد أن توجد ، ووجودها يتمثل فى تحقيق « مشروعها » الخاص . وما دامت كل ذات تشبث « بمشروعها » فهي تنكر « مشروعات » الآخرين ، أو هي تستخدم مشروعات الآخرين من أجل تحقيق غاياتها . فكل ذات تستعبد غيرها من الدوات « والغاية الأخيرة هي أن يصبح الانسان موجودا » فى ذاته ولذاته « ، وحتى اذا أحب فهو يسعى الى امتلاك الآخر لا باعتباره موضوعا بل من حيث هو حرية . ولكن انى للانسان أن يحقق « مشروعه » بتمامه ، وفى هذا يكمن الضياع ! .

هذه هي النظرة الاولى التى ترتو اليها من « الوجود والعدم » وهى نظرة مصطبغة بالتشاؤم مفضية الى اليأس ،

و « سارتر » وهو الفيلسوف الوجودي « المنظور » في معارشته لمشكلات المجتمع ، يعلن على الملأ التزامه بأن « المادية الجدلية هي التفسير الوحيد الصحيح لتاريخ البشرية » . بل ويذكرنا دائما بأن ملاحظاته التي يتقدم بها بصدد الماركسية لا تضيف أى شيء جديد بالمرة « إلى الحقيقة الواضحة بذاتها المتمثلة في التجديد التآلفي Recontruction Symteheringu الذي انجزه كارل ماركس في كتابه رأس المال » . ولعل هذا يدعونا ويدعو القارئ إلى التساؤل : هل كتابه « نقد العقل الجدلي » - ويقع جزؤه الأول في (٧٥٥) صفحة من القطع الكبير وبالبنط الصغير - لا يبدو كونه مجرد « تفسير هامشي » - على حد قول « سارتر » نفسه - للماركسية ؟! ونرجو أن يكون هذا المقال بمثابة اجابة على هذا التساؤل .

وينبغي لنا أن نوضح من البداية أن « سارتر » حين يتحدث عن الماركسية يقصد ما كتبه « ماركس » أصلا باعتباره نصا فلسفيا يدير حوله النقاش . ولا غرو فهو ينتقد « انجلز » - كما سنرى في سياق المقال - انتقادا شديدا مسقطا فكرة دياكتيك الطبيعة . وفي تقديره أن الماركسيين المعاصرين من التزمين قد يعجزون عن « قراءة » هذا النص الفلسفي ، وهذا ، ولا ريب ، قصور منهم وليس قصورا من « ماركس » . وقد ظهر هذا التزم وأضحى بوجه خاص في « الحقبة الستالينية » حيث انحصر الماركسيون في الاطار التصوري نضاق بهم عن معاناة الواقع المعقد للمجتمع في أناة وصبر ، وأقدموا في عصف وجمود على تطبيق شبكة من التصورات دون أن يعبأوا بالتعرف على الوقائع والفها . وقد غفلوا بذلك عن مجموعة الوسائط بين عملية الانتاج وبين التجربة القائمة . وترتب على هذا أن أصيبت الماركسية بالقم والجود .

ويشعر فيلسوفنا عن ساعد الجد لينهض بلحياء الماركسية وانعاشها لا من ثنائنا تفسير مبتكر للعصر الذي نعيش فيه ، بل من خلال تزويدها بركيزة وجودية أو على الأقل ركيزة مادية متسقة مع الوجودية .

ولا يروم « سارتر » أن يفعل مع « ماركس » ما فعله « كيركجارد » مع « هيجل » حين واجه المعرفة الكلية بخصوصية الفرد اللامقولة . بل هو يتوخى ادخال خصوصية الوجود الانساني التي لا سبيل إلى الاغضاء عنها ، في المعرفة ذاتها وفي عالم التصورات الكلية . فالوجودية لا يمكن أن تنى عن التسليم بالطبيعة النوعية للحادثة التاريخية ، وهي من ثم تحرص على الحفاظ لتلك الحادثة بوظيفتها وأبعادها .

الخلاصة أن « سارتر » ينبغي أن يظل « نقد العقل الجدلي » داخل اطار تصورات المادية التاريخية والصراع الطبقي . وهو يستهدف تجديد الماركسية بإدخال الوجود فيها واعتبار الوعي الفردي نقطة الابتداء .

من « انسان الضياع » إلى « انسان التاريخ »

من المسلم به - دون حاجة بنا إلى أن نلوذ بمعطيات علم النفس الحيواني وعلم النفس البيولوجي - أن الانسان يشغل في هذا العالم الحيواني مكانا مرموقا ، وذلك لانه انسان التاريخ صانع الحضارة . وهذا التعريف للانسان تعريف يعدي (أى أنه يأتي بعد التجربة) حيث لا نستطيع أن نصل إليه قبلها . فلا بد أن يكون هنالك تاريخ تتجمع في وعائه الخبرات والجهود والابداعات حتى يمكننا بعد هذا أن نتحدث عن انسان التاريخ . فالحقيقة الانسانية هي وجود الوجود واستفساره من ذاته . والمعرفة الانسانية لا تكون معرفة نظرية الا بعد تحقق اصولها كمعرفة عملية .

والوجودية تتناول هذا الوجود الممتاز في العالم الحيواني لتتساءل عن علاقاته الجوهرية مع مجموعة النظم التي تأخذ برقابه ويأخذ برقابها . فليس من شأن الوجودية أن تحدثنا عن حقيقة انسانية مجردة لم يتهيا لها وجود قط ، بل هي تذكرنا دائما أبدا بانسان هو موضوع صيرورة لا تنقطع . ومن ثم فلا قيمة لعلم بالانسان يضرب صفحا عن التغيرات التي تطرأ على هذا الانسان من حيث كونه موضوع صيرورة . فالوجودية حركة تؤسس التصويرية (أى عالم الأفكار) على المعرفة العملية دون أن تغفل لحظة عن الوعاء الذي يمرج فيه نشاط الانسان أعنى التاريخ . وانها لتعود بالتصور (عالم الفكر) إلى مضامينه الأصلية في الواقع الانساني . فهي حركة تمضي من الواقع الفعلي إلى التصور وتعود من التصور إلى الواقع الفعلي ، ويتمثل فيها السائل والسؤال والمسئول في كل واحد لا تنفصم عراه .

وهنا - والحديث دائما بلسان « سارتر » - تلتقي الوجودية في الأعماق بالماركسية من حيث كون هذه الأخيرة هي الفلسفة التي تتناول الانسان في جملته وتبدأ من مادية حالته . وعلى ذلك فليس في الوسع أن نفرض عليها نقطة بدء أخرى ، والا لكان معنى هذا أننا نزودها بانسان آخر كموضوع لدراستها .

بيد أن « سارتر » يكشف بعد هذا في الماركسية ثغرة على جانب كبير من الخطورة ، وان كان الماركسيون يحاولون أن يهزئوا من شأنها ، الا وهي أنها تظل رهينة الجانب التصوري فتنتقل على مجموعة من التصورات وان كانت هذه التصورات مستمدة أصلا من الواقع الاجتماعي التاريخي في عموم وشموله ، ثم بعد ذلك تفرض هذه التصورات على أى واقع اجتماعي في كل زمان ومكان . بينما الوجودية تحرص على الالتحام بالواقع الاجتماعي في اطار زمني مكاني ، ناظرة إليه في أحداثه وحالاته ، رابطة بين العمل Pratis والديالكتيك في بناء واحد . وهي تجعل الانسان « مشروعا » Pojet يتشكل من خلال واقع هذا النشاط العملي وفي اطار الديالكتيك . الوجودية تسعى بدورها إلى فهم التاريخ فهما دياكتيكيا ، فتضع

الإنسان في طبقته وفي صراعاته ، لا ابتداء من نمط الإنتاج وعلاقاته فقط كما تفعل الماركسية ، بل ابتداء من الوجود في شبكة علاقاته المعقدة ، فهي مسئلة وهي سؤال من حيث كونها سائلة ، وهي بهذا تتوخى أن تدخل من جديد في المعرفة وفي عالم التصورات الكلية ، دون أن تغمض عينها عن المفارقة الإنسانية في تفردا ونوعيتها ، وهو تفرد لا تملك أن تتخطاه .

والملاحظ في سياق المعرفة أن أسس البناء العلمي ، مع كونها آتية من التحديدات التجريبية أصلا ، فإنها تندو منها نهلا منه أبعاد المعرفة بنفس الطريقة التي يشيد بها الإنسان مبنى بعد ارساء أساسه . فكون الأساس في البناء العلمي معرفة ، وكون الإنسان يستطيع أن يستنبط منها قضايا معينة تضمنتها التجربة من قبل ، فإن معنى هذا أن الإنسان قد استقرأ هذا الأساس من هذه القضايا كقرص أم . أما الأساس في المعرفة الماركسية فهو لا يبدو من حيث كونه كذلك دعامة عملية للنظرية ، وبذلك فهو يمحو سمات التفرد في الوجود الإنساني وهو تفرد غير منقطع عن ملازمة التجربة الإنسانية ، فيسد هذا الطريق على الحركة الديالكتيكية في صميم الوجود الإنساني . وتغدو حركة الأفكار في نظر الماركسية - مثلها مثل حركة المجتمع - هي الصورة الوحيدة الممكنة لمعرفة واقعية فعلية . وتفتقر الماركسية بهذا إلى دعامة وجودية للنظرية حين يفوتها أن العلاقات الإنسانية هي في الصميم متميزة عن علاقات الأشياء . ويدعو « سارتر » هذا الالتفات « فقر دم شامل » في جسم النظرية لا ينبغي الاستهانة بخطورته .

إن تنحية الإنسان في المعرفة الماركسية هي التي تجعل الفكر الوجودي فكرا لا بد منه ، يتبسط بالحياة خارج الشمول التاريخي للمعرفة . إن العلم الإنساني يفرق في لجج « اللانسان » ، ومن ثم فعلى الحقيقة الإنسانية أن تسمى لكى تفهم ذاتها خارج إطار العلم ، وعلى الماركسية لكى لا تغدو علما « لا إنسانيا » للإنسان أن تدخل في اعتبارها وفي صميمها الإنسان ذاته كأساس لها . وعليها أن تدرك الحقيقة التي تنكشف لنا في وضوح والتي هي الأصل الأصل للحياة الإنسانية : أعنى امتناع الوجود الإنساني والمعرفة العملية على القياس .

إن دعامة علم الإنسان هي الإنسان نفسه ، لا كموضوع للمعرفة العملية بل « ككائن عضوي على إنتاج المعرفة ك لحظة من لحظات نشاطه » . فلا يكفى - لفهم هذا الكائن - وصف عمليات رأس المال ، بل ينبغي النظر في الإنسان من حيث هو كائن منحرف ، كيف يتخطى هذا الانحراف ، وكيف ينحرف أيضا في تخطيه لهذا الانحراف ، وكيف يسهل أن يتغلب على التناقض الباطن الذي يجري بين فهم الإنسان من حيث هو كائن ذو فاعلية homo-agent ، وبين المعرفة بالإنسان من حيث هو موضوع تنصب عليه الفاعلية homo-objet

الوجودية لا تستطيع أن تتخلى عن القيام بهذه المهمة أزاء سلبية الماركسيين المعاصرين ، ما دام هؤلاء لا يقررون بما يعائيه فكرهم من فقر دم ، وما داموا يتشبثون بمينافيزيكا ديماطية في أخدهم بديالكتيك للطبيعة بدلا من استنادهم إلى فهم الإنسان الحي .

الوجودية تنهض بتوضيح معطيات « العلم الماركسي » فتتأمل للإنسان في العالم الاجتماعي وتتبعه في حركته ، أى تنظر للإنسان في « مشروعه » . فهي بعبارة أخرى تتوخى تزويد البحث الماركسي بالعقد الإنساني أعنى المشروع الوجودي الذي يفتقر إليه . فهذا « المشروع » يوضع موضع الاعتبار وينزل بمنزلة الأساس من المعرفة بالإنسان . ولو فعلت الوجودية هذا على الوجه الأكمل لذابت - فيما يرى « سارتر » - في الحركة العامة التي تشمل الفلسفة بأسرها ، ولكفت عن أن تكون بحثا خاصا تغدو الأساس لكل بحث .

المادية الجدلية ليست استقرارا علميا

يتفق « سارتر » من حيث المبدأ مع المادية التاريخية . بيد أنه ينبه إلى أن هذا الاتفاق لو ظل اختيارا بين اختيارات أخرى ممكنة لما كانت منه جدوى ، ولقدت النتائج التي ينتهي إليها مجرد تكهنات . وإنما يحرص « سارتر » على تقديم تعديلات في المنهج ، وهي تعديلات لا تصح إلا على فرض صحة المادية الجدلية .

إن المنهج يقتضي الائتناع بأن لى النفي اثبات ، وأن الصراعات داخل الشخص وفي الجماعة هي محرك التاريخ ، وأن كل لحظة في سلسلة يلزم فهمها ابتداء من اللحظة الأولى التي لا يمكن ردها إلى أبسط منها .

ويستلزم ذلك أن يبدل الباحث قصاراه ليكشف عن تعدد العوامل المستقلة التي تغدو الحادثة التي نتأمل فيها نتيجة لها لازمة عنها . ويسوق لنا « سارتر » مثلا على هذا ما أخذه « لففر » George Lefevre على « جوريه » Jaures من تسطيح للثورة الفرنسية وردها إلى سبب واحد هو قوة البورجوازية التي بلغت شأوها . « فالثورة الفرنسية واقعة نوعية اقتضت تضامرا فلذا غير متوقع بين أسباب عدة » . والنتيجة التي يصل إليها « لففر » : « أن صعود الطبقة الثورية ليس بالضرورة السبب الوحيد لانتهائها ، وليس حتما أن يحدث هذا الانتصار وأن يتخذ أشكاله العنيفة ... لقد قام بالثورة أولئك الذين قضت عليهم الثورة لا أولئك الذين استفادوا منها » . وبعد دراسة « لففر » دراسة ديالكتيكية . فالتاريخ ليس واحدا

الدجماطية الماركسية

وقد نجمت الدجماطية الماركسية عن الصعوبة الأساسية التي واجهت المادية الجدلية : فان ماركس حين أقام الجدل على قدميه اكتشف التناقضات القائمة في صلب النزعة الواقعية ، فهي تناقضات تكون مادة المعرفة ذاتها وحرص الناس على حججها . وتتجلى عظمة الدجماطية الهيكلية في مثاليتها ، فعند « هيجل » ليس الجدل في حاجة الى أن يقدم لنا أدلته ، « فحياة الفكر ليست هي الحياة التي تغزع أمام الموت ، وإنما هي الحياة التي تحتل الموت وتكمن في صلبه . » . وقد دحض « ماركس » « هيجل » وواجهه بالتاريخ في سيره ، وفي أن الوجود لا ينفك عن المعرفة . وهذا موقف صحيح عمليا .

وقع الماركسيون في هوة الوضعيين ، فعند هؤلاء أن التنبؤ بما قبل التاريخ غير ممكن الا بقدر ما يحاكي سياق التعاقب الجارى سياق تعاقب سابق ، ومن ثم فالاستقبال تكرار للماضى . وكان في وسع « هيجل » أن يرد بأن اللحظة التي تمثل له من خلال التاريخ الحى لا يمكنها الا أن تشكل في المستقبل كحقيقة لا يمكن معرفتها لأنها لم تكتمل . ولكن المستقبل عند « ماركس » مستقبل صحيح جديد غير منفك عن الحاضر ، وهو يتنبأ به على المدى البعيد .

والماركسية كديالكتيك لا بد لها من تنفيذ نسبة الوضعية . وليس من شك في أن النسبية لا تتعارض فقط مع التاليفات التاريخية الواسعة الشامخة بل تتعارض أيضا مع العقل الديالكتيكي : فمهما تكن قدرته على القول أو المعرفة ، ومهما تكن الحادثة الحاضرة أو الماضية قريبة منا بحيث نحاول امانة تكوينها في حركتها الشاملة ، فإن الوضعية تنكر علينا هذا الحق ، لا لأنها تحكم بأن تاليف المعارف أمر مستحيل تماما (وان كانت ترى أن التاليف لا يعدو كونه عملية جرد أكثر منه تنظيما للمعرفة) بل لأنها تحكم عليه ببساطة أنه مستحيل اليوم . ويرى « سارتر » أن من واجبنا أن نواجه الوضعية بأن العقل الديالكتيكي يمكن أن يقوم لنا اليوم بيقين ، أن لم يكن كل الحقيقة « فعلى أقل تقدير حقائق مجموعة » .

وبينما يوحد « هيجل » الوجود والفعل والمعرفة ، يبين « ماركس » أن الوجود لا يمكن رده الى عنصر أبسط منه تصل اليه المعرفة . وان العمل Praxis بكل ما فيه من فاعلية واقعية يجاوز المعرفة . وهذا ما يتقبله « سارتر » . بيد أنه يرى أن ثمة مصاعب يثيرها - في تقديره - هذا الموقف :

وأنما ثمة قوانين مختلفة تحركه ، والاتقاء العفوى المحض لعوامل مستقلة يمكن أن يولد حادثة معينة ، والحادثة يمكن أن تتطور بدورها بمقتضى خطط شاملة تتسق معها . وللمادية التاريخية طابع متناقض : فهي في آن واحد تشكل الحقيقة الوحيدة للتاريخ ، وهي أيضا عدم تحديد تام للحقيقة . فالفكر في شموله قد أسس كل شيء ولكنه لا يؤسس بعد وجوده . لقد أشقى الماركسية نسبة التاريخ فهاجمتها وانقضت عليها ، وهي مع ذلك لم تثبت حقيقة التاريخ متحددة بذاتها ، ومحددة طبيعتها ومداها من خلال المفارقة التاريخية ، وفي التطور الديالكتيكي للعمل الإنسانى والتجربة الإنسانية . وبعبارة أخرى يتساءل « سارتر » ماذا عسى أن يعنيه المؤرخ الماركسى حين يذكر لنا أنه يقول الحقيقة ! وليس يفهم من اعتراض « سارتر » أن مضمون ما يقوله المؤرخ الماركسى باطل ، وإنما هو في نظره لا يشمل معنى الحقيقة . الماركسية تكشف الستار عن الوجود وهي في عين الوقت تساؤل متصل حول مدى هذا الكشف .

وقد يرد على هذا أن علماء الطبيعة لا يعنون (بالنون المشددة) أنفسهم بالوصول الى أساس استقراراتهم وهذا حق ، ولكن الأمر هنا منصب على مبدأ علم وصورى ، فثمة علاقات دقيقة بين الوقائع ومعنى هذا بالتالى أن الواقعى معقول .

وعلى خلاف ذلك حركة النشاط الإنسانى ، فهذه الحركة لا تؤكد لنا معقولة مطلقة للواقع اذا قصدنا بهذه المعقولة أن الواقع يتبع سيارنا محددا من المبادئ تحديدا أوليا . وإنما الواقع يتجلى بطريقة يمكن بها تكوين معقولة مؤقتة (وليست معقولة مطلقة) وهي معقولة في حركة دائمة . ومعنى هذا أن الفكر الإنسانى يتقبل كل ما تقدم له التجربة ويجهل تصوره للمنطق والمعقولة لاحقا للمعطيات الواقعية التى تتكشف له من خلال أبحاثه .

والديالكتيك الذى يقدمه « سارتر » - ينبذ من البداية العقل التحليلى البحت على النمط الديكارتي ، أو بعبارة أخرى يجبه باعتباره اللحظة الأولى لعقل تاليفى متقدم . فالديالكتيك يوضح في آن واحد حركة الواقع وحركة أفكارنا وعلاقة أحدهما بالآخرى ، وهو يتخطى بفراسخ العقلية التصورية . وهو بذلك يتأبى على تجميده في قالب دجماطى .

الفكر هو نشاط عملي لفرد أو جماعة في شروط محددة عند لحظة معينة في التاريخ ، فالفكر من حيث هو كذلك يخضع للديالكتيك كقانونه خضوعه لمجموع العملية التاريخية وتفصيلها . ولكن الفكر هو أيضا معرفة بالديالكتيك كمثل أعنى كقانون للوجود ، أليس ثمة تناقض لا يمكن تخطيه بين المعرفة بالوجود ووجود المعرفة ؟ عند « سارتر » أن من الخطأ الاعتماد على أن المرء قد وفق بين الكل حين أظهر أن الفكر من حيث هو وجوده تحتوى ذات الحركة التى تحتوى التاريخ بأسره . ففى هذه الحدود نجد أن الفكر لن يصل الى ذاته فى ضرورة تطوره الديالكتيكى . وانما الفكر يوجد فى آن واحد مكونا (بفتح الواو) Constitimée ومكونا (بكسر الواو) Constituante : هو فى ذات الحركة يخضع لقانونه من حيث هو مكون (بفتح الواو المشددة) ويعرفه من حيث هو مكون (بكسر الواو المشددة) .

ان الفكر هو الجدل بموضوعه ، وهو ليس الا الجدل من حيث هو حركة الواقع : ذلك أنه لو صح أن التاريخ يتضح بذاته حين ننظر فيه نظرة جدلية بحيث نتأمله كحتمية خالصة لوجب أن نقيم أولا فى العقل الجدل (الديالكتيكى) المكون (بكسر الواو المشددة) لترى فى التاريخ عقلا جدليا مكونا (بفتح الواو المشددة) .

مواجهة ثنائية الوجود والحقيقة العقلية

وبينما قضت الوجدانية المادية - لحسن الحظ - على ثنائية الفكر والوجود ، أقامت كتناقض - ظاهرى على الأقل - ثنائية الوجود والحقيقة العقلية . وقد أضنى هذا الماركسيين المعاصرين فلم يروا الا وسيلة واحدة لحل هذا الاشكال ، : بأن ينكروا على الفكر ذاته كل نشاط ديكالكتيكى ، وأن يحلوه فى الديالكتيك الكلى ، وأن يقضوا على الانسان بخرطه فى العالم وبذلك يمكنهم أن يستعوضوا بالوجود عن الحقيقة العقلية . فلن تكون ثمة معرفة بالمعنى الدقيق ، والوجود لا ينكشف بل يتطور طبقا لقوانينه الخاصة . وديالكتيك الطبيعة هو الطبيعة من غير ناس ، ومن ثم لم تعد بنا حاجة الى اليقين والى المعايير بل ومن العبث الرغبة فى نقد المعرفة وتأسيسها ، ذلك لأن المعرفة فى أية صورة كانت هى ملاقة بين الانسان وبين العالم الذى يحيط به ، فما لم يكن الانسان موجودا لانتفت هذه الرابطة .

وعند « سارتر » أن أصل هذه المحاولة البائسة معروف : يقول « هوبنهايم » بحق ان القانون يبدأ من فرض

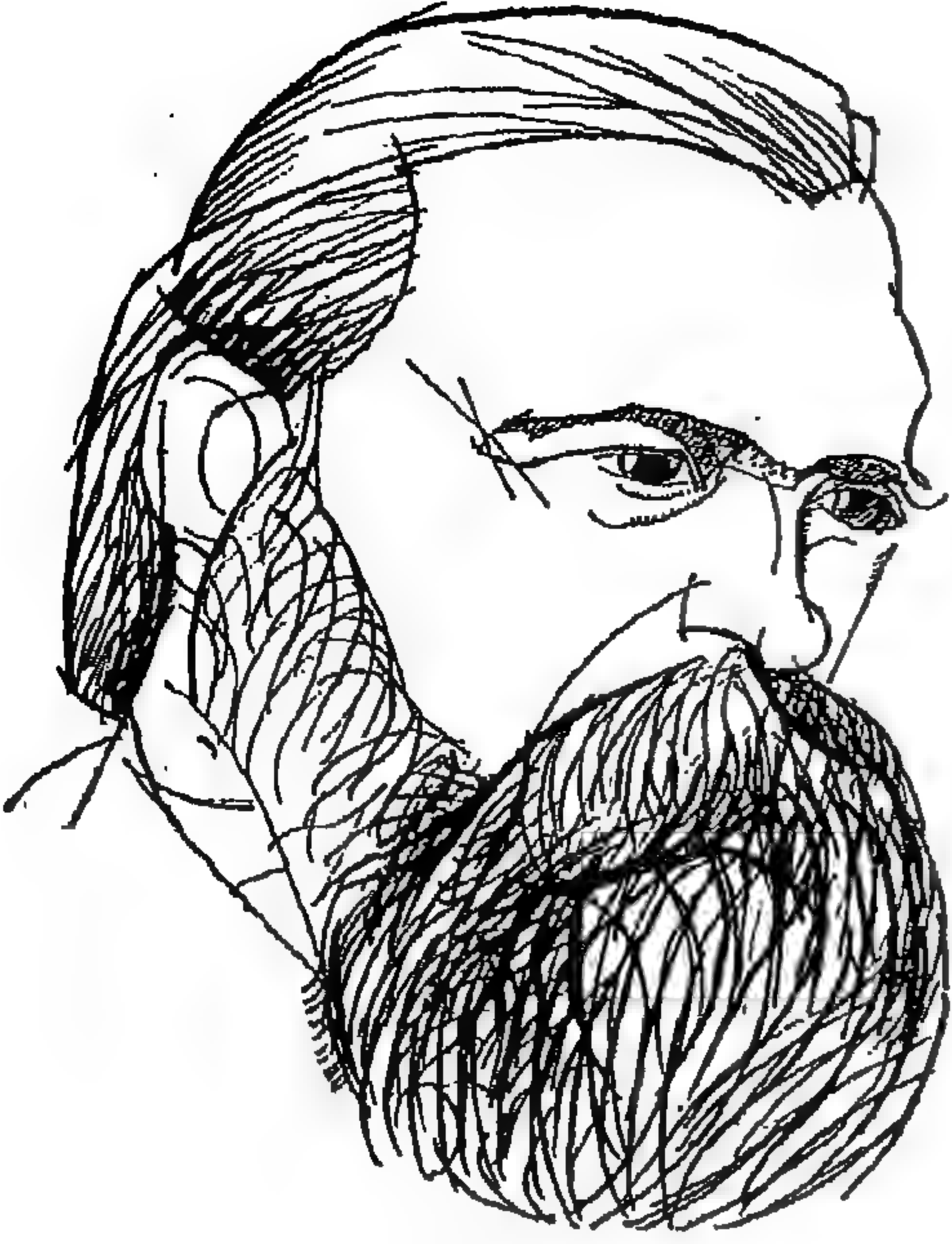
وينتهى حين يغدو واقعة . فنحن نعلم أن الارض تدور ، وليس لدينا الاحساس بأننا نقدم قضية أو نعود الى نسق للمعرفة ، وانما نحن نفكر من حيث كوننا أمام واقعة هى بدورها تمحونا كدوات عارفة لثردنا الى طبيعتنا كأشياء تخضع للجاذبية .

فمن الصحيح اذن لكل من يروم أن ينظر للعالم نظرة واقعية ان المعرفة تنتفى بذاتها لتغدو عالما ، وليس هذا صحيحا فى الفلسفة فقط بل هو صحيح فى العلم أيضا . وحين تزعم المادية الجدلية أنها تقيم جدلا للطبيعة ، فإنها لا تتجلى لنا كمحاولة لاقامة تأليف عام للمعارف الانسانية . بل تنظيم بسيط للقوانين . فهل هذا موقف صحيح ؟

انكار « سارتر » للديالكتيك الطبيعة

ليس مفهوم المادية على هذا النحو فى « الماركسية » . ومع ذلك فعند « ماركس » نجد التعريف التالى : « التصور المادى للعالم يعنى ببساطة تصور الطبيعة على ما هى عليه ، دون أية اضافة غريبة عليها » . فى هذا التصور يكون الانسان فى صدر الطبيعة موضوعا من الموضوعات يتطور طبقا لقوانينها ، أعنى كمادية خالصة تحكمها قوانين كلية للديالكتيك . وموضوع الفكر هو الطبيعة على ما هى عليه ، وداسة التاريخ تخصيص لموضوع الفكر . فينبغى أن تتبع الحركة التى تولد الحياة من المادة والانسان من الاشكال الأولية للحياة ، والتاريخ الاجتماعى من الجماعات الانسانية الاولى . هذا التصور يمتاز بأنه يتخلص فى برامة من المشكلة ، فهو يقدم الجدل تقديما أوليا ، ودون تبرير ، كقانون أساسى للطبيعة . فهذه المادية تفرض الجدل كامر خارجى : فطبيعة الانسان تقيم خارجه فى قاعدة أولية ، فى طبيعة خارج نطاق الانسان وفى تاريخ يبدأ من غيوم كثيفة . وفى هذا الجدل حتى العموميات المشتقة من الجزئيات ليس لها ولو قيمة مؤقتة ، فهى من ثم لا وجود لها ، وانما يحال كل شيء دائما الى عموم وشمول التواريخ الطبيعى الذى يعتبر التاريخ الانسانى جانبا نوعيا منه .

وبذلك يتنحى عن العالم « الاضافة الغريبة عليه » التى ليست شيئا آخر غير الانسان الشخص الحى بعلاقاته الانسانية وافكاره الصحيحة والباطلة ، بافعاله وهمومه بالامه وآماله واحلامه . وتضع مكان هذا الانسان صاحب الهموم والشواغل والاحلام موضوعا مطلقا « فان ما ندعوه ذاتا ليس الا موضوعا معتبرا كردود فعل جزئية » . (انظر ، « ناغيل » : مقدمة عامة للديالكتيك الطبيعة عند « فريدريك انجلز » . باريس ١٩٥٠ ص ٥٩) .



ف . انجلز

تفثيد « سارتر » لراى « انجلز »

يذهب « سارتر » الى ان الانسان لا يستطيع ان يفلت من مشكلة الحق . ولقد انتزع « نافيل » Naville (في كتابه الذى اشرنا اليه من قبل) من « هذه المراكز لردود الفعل المختلفة » وسيلة تمييز الحق من الباطل وفرض عليها الجدل دون ان يجعل لها امكانية معرفته ، ومن ثم فكل ما يقوله يفسدو في الحال فكرة مطلقة دون ما اساس .

كيف يستطيع انسان ضائع في العالم تدهيه حركة مطلقة تانى اليه من كل صوب ان يندو ايضا هذا الوعى الوائق من ذاته ومن الحقيقة ؟ لسنا بحاجة هنا الى التنبيه الى ان « هذه المراكز لرد الفعل ينجز سلوكها تبعاً لامكانيات يحدث لها لا محالة تطور في الفرد وفي النوع ، وهو تطور مشروط بشروط محكمة » . وأن « الشروط المحكمة والتكامل المنعكس والتجريب تتيح تقدير الهامش الضيق الذى يمكن القول بأن السلوك العضوى يستطيع فيه أن يكون مستقلاً » . وينتهى هذا بالضرورة الى نظرية الانعكاس والى اعطاء الانسان عقلاً مكوناً ، اعنى الى أن يجعل من الفكر سلوكاً مشروطاً بطريقة محكمة بالمالم (اعنى بما هو قائم فعلاً) . وهنا نتساءل ، كيف يستطيع الانسان « التجريبي » أن يفكر ؟ فهو في وجه تاريخه غير متيقن شأنه وهو يواجه الطبيعة : فالقانون

هنا - كما يرى « سارتر » - عود الى الشككية بعد تفطيتها بالفعل المنعكس . ولما كانت القوانين العلمية فروضا تجريبية تتحقق بالوقائع ، فان المبدأ القاتل بأن الطبيعة جدلية لا يقبل أى تحقق . ومن ثم فاذا اعلنت ان مجموعة قوانين يقيمها العلماء تمثل حركة جدلية معينة في موضوعات هذه القوانين فليس لدى اية وسيلة صحيحة للدلالة على ذلك . ان القوانين لا تتغير ، وكذلك « النظريات الكبرى » ايا كانت الطريقة التى ينظر بها اليها . فليس الامر ان نبين ما اذا كان ثمة ذرات من الطاقة تسرى او لا تسرى من الضوء الى الأجسام التى يضيئها بل ما اذا كانت النظرية الكمية Théorie quantique يمكن ان تدخل في جميع جدلى للعالم . فالامر هنا مختص بتأمل في المعرفة ، والقانون الذى اكتشفه العالم لو اخذناه منمولا لما كان من حيث هو كذلك قانوناً جدلياً او غير جدلى ، ذلك لانه لا يمدو كونه تحديداً كمياً لعلاقة وظيفية . ومن هنا لا يسعنا ان نفرض الجدل بالقوة على المعطيات الفيزيائية الكيميائية . ان فكرة الجدل قد انبثقت في التاريخ بطرق مختلفة ، وقد اكتشفها « هيغل » و « ماركس » وحدداها في علاقات الانسان بالمادة وعلاقات الناس بعضهم البعض الاخر . ومن ثم فتأكد أن هناك ديكالكتيكا في الطبيعة ينصب على مجموعة الجوامد ماضيتها وحاضرها ومستقبلها ، هو أشبه بتأكيد مقولات اولية للعقل على الطريقة الكانطية . وهى مقولات تحكم التجربة ولا يمكن لاية تجربة فردية الا أن تبررها وتؤيدها .

لا يفرض بذاته الى المعرفة بالقانون ، بل بالعكس اذا كنا نتمسك بالقانون تمسكاً سلبياً لحول موضوعه الى سلبيته ، وانتزع منه بالتالى كل امكانية لتجميع خلاصة تجاربه في وحدة تأليفية . وهنا نقف بين فكرين ، فكر سلبى مستقبل متقطع ليس الا انعكاساً مختلفاً لأسباب خارجية ، والآخر فكر ايجابى وتأليفى يجهل ذاته ويتأمل في الجمود الكلى عالماً لا مكان له فيه . وهنا يعلن « سارتر » تمرده على هذا التصور ، وينادى بأن العقل ليس هيكلًا عظمياً وليس شيئاً عرضياً .

وتأسيساً على ما تقدم ينظر « سارتر » في القوانين التى يقدمها لنا « انجلز » « كاعم قوانين التاريخ الطبيعى والتاريخ الاجتماعى » :

يقول « انجلز » : يمكن رد هذه القوانين في جوهرها الى ثلاثة :

قانون استحالة الكم الى كيف وبالعكس - قانون تفسير الاضداد - قانون نفى النفى . وهذه القوانين الثلاثة قد طورها « هيجل » على طريقته المثالية باعتبارها قوانين الفكر البسيطة ... ويتمثل الخطأ في الرغبة في فرض هذه القوانين على الطبيعة وعلى التاريخ كقوانين للفكر بدلاً من استنباطها من الطبيعة ومن التاريخ . ولعل مقصد « انجلز » الاستقراء لا الاستنباط . ولقد رأينا من قبل اننا لا نجد في الطبيعة من الديالكتيك الا ما نخلفه نحن عليها . ولكن لو سلمنا لحظة أن في وسعنا بالفعل أن نستقرئ هذه القوانين من الطبيعة فان هذا لا يخرج عن مجال الاحتمال . ولنسلم جدلاً أن هذا الاحتمال مرجع بنسبة كبيرة ، وبالتالي يتحتم اخذ هذه القوانين على أنها قوانين حقيقية ، فالى أى مدى يمتد بذا هذا ؟ الى أن نجد قوانين العقل في العالم كما وجد « نيوتن » مبدأ الجاذبية . وحين أعلن « نيوتن » « أن هذا فرض لم أبدعه » Hypotheses non fingo ، فانه قد قصد بهذا أن الحساب والتجربة اتاحا له أن يقيم وجود واقعة الجاذبية ، ولكنه رفض تفسيرها بردها الى مبدأ اعم . ومن هنا فالعلم لا يقدم لنا سبباً للوقائع التى يكتشفها ، وانما هو يقيم وجودها وعلاقتها مع الوقائع الأخرى . وفي الفيزياء المعاصرة لم تعد الجاذبية واقعة يستعصى تخطيها ، بل انخرطت في تصور جديد للعالم . ويترتب على هذا أن كل واقعة فهي محتملة تبدو وكأنها لا يمكن تخطيها ، وقد ثبت المستقبل امكان هذا التخطى .

واذا سألنا « انجلز » لم كانت القوانين ثلاثة ولم تكن أربعة أو أكثر ؟ ومن أين أتت هذه القوانين ؟ وهل ثمة مبدأ اعم يمكن أن تكون هذه القوانين نتائج ضرورية لازمة عنه ؟ وهل ثمة من وسيلة لتوحيدها في كل تأليفى وترتيبها ترتيباً هيراركيًا ؟ لو سألنا « انجلز » هذه الأسئلة فأغلب الظن أنه سيهز كنفه ويعلن على الملأ كما أعلن « نيوتن » من قبل : « هذا فرض لم أبدعه » . ويترتب على ما ذكره « انجلز » نتيجة متناقضة : فقد أنكر على « هيجل » أنه

فرض على الملأ قوانين الفكر ، ولكن هذا هو ما فعله « انجلز » بدوره حين ألزم العلوم بآبسات صحة عقل ديالكتيكى اكتشفه هو في العالم الاجتماعى . نعم ان في العالم الاجتماعى التاريخى عقلاً ديالكتيكى « بيد أن « انجلز » ينقله الى الطبيعة وينقشه فيها بالقوة بعد أن سلبه مفقوليته وحرمه من أسباب وجوده .

المادية الجدلية مباطنة للتاريخ

بعد هذا يحق لنا أن نسأل « سارتر » : هل ثمة روابط ديالكتيكية في صدر الطبيعة ؟ وموقف فيلسوفنا بضد هذا الامر واضح لا لبس فيه ، فهو يذهب الى اننا لا يسمن أن ننكر هذا أو تؤيده ، فلكل الحرية في أن يعتقد أن القوانين الفيزيائية الكيميائية تكشف عن عقل ديالكتيكى أو لا يعتقد في هذا . على أن تأييد وجود الديالكتيك في الطبيعة هو والحق يقال تأييد يتخطى نطاق العلم .

ان الديالكتيك فعال كمنهج ما دام يبقى ضرورياً كقانون للتعقل وكبناء عقلى للموجود . والديالكتيك المادى لا معنى له الا اذا أقام في باطن التاريخ الانسانى أسبقية وأولوية الشروط المادية كما تكشفها حركة الناس وتماثيلها . فاذا كانت هناك مادية جدلية فيلزم أن تكون مادية تاريخية أى حادثة من الباطن : هى مادية واحدة نخضع لها ونعيشها ونعرفها . وهذه المادية أن وجدت فليس لها من حقيقة الا في حدود عالمنا الاجتماعى . ففى صميم المجتمع حيث التعدد والتنوع والتمزق يؤدى ظهور آلة جديدة الى تحولات عميقة تقتضى بنيات جديدة وتشكل تشكيلات جديدة .

اذا كان ثمة ديالكتيك ، وإذا كان علينا أن نؤسسه فاننا نبحث منه حيثما يكون : فنحن نقبل فكرة أن الانسان موجود مادى بين موجودات أخرى ، وأنه من حيث هو كذلك ليس له ما يمتاز به ، ونحن لا نرفض أيضاً امكان اكتشاف ديالكتيك للطبيعة في يوم ما ، وهذا يعنى تأصيل الديالكتيك في علوم الطبيعة واستخدام العلماء أنفسهم له تحت ضبط التجربة .

ولكن الى أن يتحقق هذا يجب أن يعود العقل الديالكتيكى الى حيث يمكن أن نلمس لتأجه بدلاً من أن نعظم به في مكان ليست لدينا بعد وسائل الوصول اليه فيه .

هنالك مادية تاريخية وقانون هذه المادية هو الديالكتيك ، ولكن اذا كان المقصود بالمادية الجدلية - كما يروم البعض - نزعة واحدة تزعم حكم التاريخ الانسانى من الخارج ، فانه يتحتم علينا القول حينئذ بأنه ليس هنالك مادية جدلية أو ليس هنالك بعد مادية جدلية .

نموذج لفهم « سارتر » الديالكتيكي للجماعة

ينصب الديالكتيك عند « سارتر » على مواجهة « الآخر » الذي يشكل تهديدا لحرية كل فرد . وليس معنى هذا أن الآخر يعاملنى تلقائيا كموضوع لفعله ويخضعنى من ثم لإرادته . بيد أنه إذا كان الوعى كعمل *Praxis* وعيا فعالا فإن الانحراف كامن وملزم للعلاقات بين الأفراد . ولكى يغدو الإنسان إنسانا بمعنى الكلمة يجب أن تنهض هذه العلاقات على التبادل *Réciprocité* والمساواة . ولما كانت فلسفة « سارتر » تنكر أن تكون هناك ماهية هي « الطبيعة الإنسانية » فيلزم أن تجد معيارا بديلا تحدد به ما تحكم عليه بأنه « لا إنسانى » ، هذا المعيار هو التبادل .

وفي التاريخ الراهن للبشرية لا نكاد نجد هذا التبادل بسبب ظاهرة الندرة *Rareté* . فالجنس البشرى سجين هذه الندرة وضعيتها . والندرة تجعل كل فرد عدوا لجاره . وهي التى بنى عليها الاقتصاديون الكلاسيك نظرياتهم . وهي من ثم تعود بنا إلى رؤية « هوبز » للإنسان : « الإنسان عدو لأخيه الإنسان » .

والتاريخ لا تحكمه الضرورة . فإن أساسه المعقول فى واقعة عرضية تساق حياة نوعنا على هذا الكوكب الذى نعيش فيه : نقص الموارد بالنسبة لعدد الأفواه التى تطلب الطعام . وقد جاءت هذه الحاجة المجتمعات إلى القضاء على بعض أعضائها الموجودين بالفعل والذين فى طور الإمكان . وثمة إدراك لهذه الحاجة يتسلل إلى أعماق الوعى الإنسانى ويخلق فى هذه الأعماق مناخا « للندرة » وهو مناخ للعنف والصراع الذى يكتنف التاريخ الإنسانى كله .

أن عودة « سارتر » فى هذا التفسير إلى ما وراء الإنسان الاجتماعى أمر لا نجد له مثيلا فى التفسير الماركسى للصراع الطبقي الذى يتمثل فى التاريخ . ومع ذلك فليس من الضرورى أن يأتى تصور « سارتر » على المستوى الترانسندنتالى متعارضا مع ما يوحى به تفسير « ماركس » . ولقد أتاح هذا التصور لصاحبه أن يشق طريقا جديدا للفرد من عالم اليأس والقنوط الذى حدد ألوانه وظلاله فى « الوجود والعدم » . فإن سبب الموقف « اللانسانى » الذى يقفه الإنسان من أخيه الإنسان لهو سبب عارض انتولوجى يتمثل فى « الندرة » .

والندرة التى تحرك جدلية التاريخ لن تغضى إلى مثل هذه النتائج إذا لم تهدد حرية الإنسان فى حركته حرية حركة الآخرين تهديدا مباشرا . أو بعبارة أخرى أن كلا من « مشروع » ، المام شامل ببيئتنا فى حدود الحالة المدركة والهدف الذى يمثل أماننا فى الرؤية ، فكيف تتساقق حرياتنا التى لا تحصى دون أن يكون هناك رضوخ متبادل ؟ الإجابة

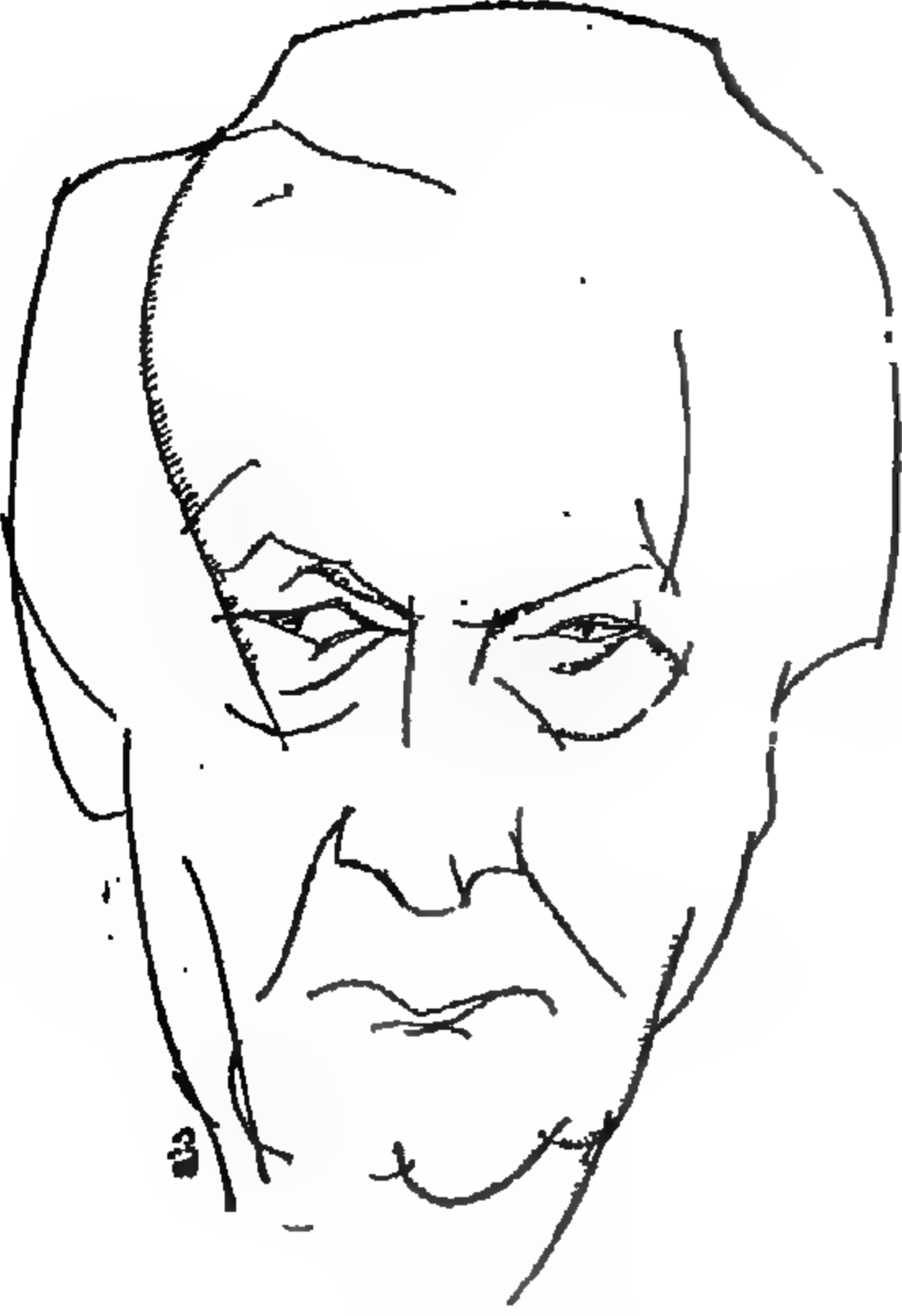
على هذا أن الحريات لا يمكن أن تتساقق - على الأقل فى عالم الندرة - فلا محالة من ستقوط الحريات الفردية بأسرها فى قاع مستنقع يدعوه « سارتر » القصور الذاتى العملى *Pratico-inerte* ، يكون كل واحد منا فيه مجرد شئ من الأشياء .

يقول « روسو » : « لقد ولد الإنسان حرا وهو مصفد فى كل مكان بالأغلال » ، ويرى « سارتر » أن الإنسان حر يقرر لذاته . بيد أننا نجد الإنسان فى كل مكان أداة لإنسان آخر ، فليس فى وسعه أن يمارس حريته دون أن ينتهك حرية الآخرين . فالإنسان « كمشروع فردى » كحرية ينتهى إلى ضياع ويسقط فى العرلة .

وتنتج الأنشطة الفردية فى ظل عمل مشترك فقط فى التغلب على عزلتها وعلى تنافساتها ورضوخها الواحد منها للآخر واستسلامها للقصور الذاتى العملى . فالعمل المشترك يشكل « المشروع الجماعى » ويقود الهدف الوحيد المنقذ من الضياع ، الذى تنجبه صوبه جميع الضمائر ، وتناضل مندمجة معا فى فعل إرادى واحد متمائل . و « المشروع الجماعى » ينقذ الإنسان من وهدة الضياع ، فبدلا من أن يكون الناس تجمعات *Collectifs* مشكلة من سلسلة متباينة من الأفراد شأنهم شأن الطابور الذى يصطف انتظارا للأوتوبيس (مثال سارتر المشهور عن طابور انتظار الأوتوبيس فى « سان جرمان » حيث يتواجد الأفراد معا دون أن « يرى » أحدهم الآخر . فهم يصطفون طبقا للتتابع الزمنى لوصولهم لا طبقا لمدى حاجة كل منهم لركوب الأوتوبيس . وهم ليس بينهم من علاقة مشتركة إلا انتظار وسيلة النقل وتحليلهم ظاهرة الندرة (من حيث أنه ليس هناك امكنة تسعهم جميعا فى الأوتوبيس المنتظر) إلى أعداء بالقوة ، يجعل منهم جماعة *Groupe* ملاحظة لتلك الجمهرة التى اقتحمت الباستيل ، فقد كان لهذه وجدان واحد وقلب واحد نابض بحركتها .

أن اندماج الأفراد فى جماعة ثورية يفدو لا محالة رمزا للتحرر الجمعى . بيد أننا لا نستطيع أن نهدم « باستيلا » كل يوم : فمع أننى أقاتل جنبا إلى جنب مع زملائى اليوم فأننى لم أتخل عن حريتى ، وغدا قد أخونهم ، أو على الأقل ، لا يمكننى أن أتأكد من أننى لن أشارك فى خيانتهم ، فإن حريتى لا تتيح لى التصرف فى مستقبلى . فلا يسعنى بالتالى إلا أن أتشكك فى نفسى . وهذا هو السبب فى أن الجماعة لا تتشكل إلا على أساس قسم الولاء ، ومعنى هذا القسم حق الآخرين فى انزال المقاب بالفرد إذا حث بالعهد وخان الوعد . والجماعة الثورية مهددة بالأعداء من الخارج بل وبالانقسامات فى الداخل ، وهى تصمد وتعيش كتعبير عن قوة الإرادة . والفضل فى هذا يرجع إلى خضوع جميع أفرادها لمتطلبات العمل المشترك الذى ينهضون به ويقدرن مقتضياته .

والبروليتساريا كجماعة *Groupe* تنبثق من الطبقة كتجمع *Collectif* . ولكن الجماعة حين تكتمل



ك . ياسبرز

للدialektيك ان يفدو من جديد قانونا الهيا او قدرا
ميتافيزيقيا ، فيجب ان يفدو افرادا لا جماعا لا فوق
الافراد .

وبعبارة اخرى نحن نلتقى بهذا التناقض الجديد :
الدialektيك هو قانون التجميع الذى يجعل هنالك تجمعات
ومجتمعات وتاريخا ، اعنى حقائق تفرض ذاتها على الافراد ،
ولكنه فى عين الوقت يلزم ان ينسج بملايين الافعال
الفردية . فهو قوة منتجة وليس وسيلة سلبية ، وهو
قوة مجمعة دون ان يفدو قدرا متعاليا ، فهو يحقق فى كل
لحظة وحدة التكاثر والتعدد مع التكامل والتوحد .

(٢) يتأسس الدialektيك على هذه التجربة التى
يعيشها كل شخص : علاقته الخارجية بالعالم المادى
وبالاخر هى دائما علاقة عرضية وان كانت دائما حاضرة ،
وعلاقته بالباطن مع الناس ومع الاشياء هى علاقة
اساسية ، وان كانت فى معظم الاحيان مقنعة masquée .

(٤) الدialektيك ليس مفروضا على الوقائع شأن
مقولات « كائن » على الظواهر . فالحركة الدialektيكية
ليست قوة فادرة موحدة تنكشف وكأنها ارادة الهية خلف
التاريخ ، بل هى قبل كل شئ قوة منتجة . فليس
الدialektيك هو الذى يفرض التاريخ على الناس لى
يعيشوا هذا التاريخ عبر متناقضات مهولة ، بل الناس
هم من حيث هم كذلك تحت وطأة الثورة والضرورة يواجه
بعضهم البعض الآخر فى ملاسبات يمكن ان يحصبها المؤرخ
او الاقتصادى ، ولكن المعقولة الدialektيكية هى التى
يمكنها وحدها ان تجعلها مقبولة عقلا . فالتناقض قبل

لها سماتها تخضع بدورها لالزامات الوجود الاجتماعى .
فواجبها ان تسهم فى النهوض بالمهام وأن تنوع وتصنف
الاعمال ، فتضع كل فرد فى المكان المناسب ، وتطلب من
الكل الطاعة . وهى تتعرض لخطر التفكك والتحلل
والسقوط فى القصور الذاتى العملى الذى ثارت عليه .
ومن ثم يلزم ان تطور منظماتها بحيث تفدو شبه كائن
مضوى ، فتمحو التمازج بين حركتين معقولتين ، حركة
الفرد الواحد وحركة الجماعة المندمجة .

ان هذا الجدل الخاص بالسلسلة والجماعة والقصور
الذاتى العملى والنشاط الثورى يلوح لنا جدلا .
« سارترىيا » قلبا وقالبا . فهو يفترض ان الفعل الفردى
هو اولا وقبل اى اعتبار آخر الحقيقة الجدلية العملية ،
وهو وحده القوة الدافعة . والملاحظ ان هذا الجدل مع
دعواه بعدم تمازجه مع الرؤية الماركسية للضرورة
التاريخية ، فانه يوحى بتعديل لمعنى الانحراف والثورة .
فالافراد يسمحون لانفسهم بان يأسرهم بالتدريج سياق
اجتماعى يمكن ان نقارنه بالضرورة الفيزيائية ، ثم يعززون
كرامتهم الانسانية من ثنايا التمرد والثورة . والثورة
بدورها قد تقع فى القصور الذاتى العملى وتفقد هذه
القوة الفريدة قوة الارادة التى هى وحدها الطابع المميز
لها من ذلك القصور .

« الساركسية » : قالب ماركسى بمضمون سارترى

وهنا ان لنا ان نجيب عن السؤال الذى وضعناه
فى مقدمة هذا المقال : هل نقد « سارتر » مجرد تفسير
هامشى للماركسية ، على حد قوله : الواقع ان فيلسوفنا
قد تواضع كثيرا فى هذا التصريح ، وانه قدم لنا بالاحرى
« وجوديته المتطورة » فى قالب ماركسى ، كما يتضح
للقارئ فى النقاط التالية التى نجعل فيها ما فصلناه فى
صلب المقال :

(١) الدجماطية الدialektيكية عقيمة وفاشلة . ويلزم
ان يكون الدialektيك معقولة تنكشف فى التجربة المباشرة
واليومية كرابطة موضوعية بين الوقائع ، وكمهج لمعرفة
هذه الرابطة وتحديد ما على حد سواء .

(٢) اذا صح « ان الناس يصنعون التاريخ على اساس
شروط سابقة » لترتب على هذا نبدأ قاطع للجمعية ،
وللعقل التحليلى كمهج وكقاعدة للتاريخ الانسانى .
فالمعقولة الدialektيكية المحتواة فى هذه العبارة يجب ان
تمثل لنا كوحدة جدلية تربط بين الضرورة والحرية .
فالانسان يخضع للدialektيك كقوة عدوة بمعنى وهو بمعنى
آخر يصنعه . فاذا لزم ان يكون العقل الدialektيكى هو
عقل التاريخ ، فيجب ان نعيش هذا التناقض بطريقة
دialektيكية ، وهذا يعنى ان الانسان يخضع للدialektيك
من حيث هو يصنعه وانه يصنعه من حيث هو يخضع له .
فهناك اناس يتحددون تحدا تاما بالمجتمع الذى ينتمون
اليه ، وبالحركة التاريخية التى تشملهم ، فاذا لم نشأ

أن يكون محركاً نجده نتيجة . ويبدو الديالكتيك على الأساس الانتولوجي هو النمط الوحيد للعلاقات التي يمكن لأفراد يعيشون بطريقة معينة أن يقيموها بينهم . الديالكتيك إذا وجد ليس إلا جماع التجمعات المشخصة التي يشكلها أفراد متعددون مجتمعون .

(٥) لا أحد يمكن أن يكتشف الديالكتيك إذا استخدم العقل التحليلي ، ومعنى هذا إلا أحد يمكن أن يكتشف الديالكتيك إذا بقي خارج الموضوع المناهض . فالديالكتيك لا ينكشف إلا الملاحظ يدمج ذاته في الباطن . فالباحث يعيش في أسهام ممكن في أيديولوجية العصر كله ، وحركة جزئية لفرد محدد في طريقه التاريخي والشخصي في وحاب تاريخ أوسع وأشمل يحكمه . ولو جاز لنا أن نحفظ بالفكرة الهيجلية : « الوعي يعرف ذاته في الآخر ، ويعرف الآخر في ذاته » ، بعد حذف المثالية حذفاً تاماً ، لأمكننا القول أن حركة الكل كحركة ديالكتيكية يجب أن تنكشف لكل فرد كضرورة لحركته الخاصة ، وبالمثل أن الحركة في كل فرد ضرورة للحركة في الكل .

فالديالكتيك منطق جياش بالحياة تتمثل فيه الضرورة والحرية معاً ، فهو ليس إلا نحن « مشروما فرديا » و « مشروما جماعيا » ، هو الحياة ، فلكي نحيا لا مفر لنا من أن نفعل وأن تكابد ونعاني .

خواطر مطروحة للمناقشة

وفي ختام هذا المقال نعرض للمناقشة بعض خواطر بصدد « مشروع » سارتر في تجديد الماركسية :

(١) لقد ميز « سارتر » تمييزاً جديداً بين العقل التحليلي والعقل الديالكتيكي ، بين العلوم الطبيعية وبين دراسة الإنسان ، بين عدم معقولية الظاهرة الطبيعية وبين المعقولية الباطنة في التاريخ . البس هذا الموقف يتعارض تعارضاً تاماً مع الماركسية . وبخاصة حين يكرر فيلسوفنا القول بأن النشاط الفردي هو الشرط النهائي للمعقولية وأن هذا النشاط هو الحقيقة الوحيدة العملية والجدلية ؟ أراء يفرض بهذا على فلسفة تبني تفسير التاريخ تفسيراً شاملاً عبثاً تنوء به مهما بدل « سارتر » من جهد في التفسير والتخريج ؟

(٢) كيف يمكن لهذا القدر الهائل من التنوعات والاختلافات في التجربة التي نعيشها أن يتسق مع المعرفة الماركسية دون أن يختل توازن هذه المعرفة أو تهافت هذه التجربة ؟

(٣) إذا كان الواقع يصنع من الناس فقط ، من أفعالهم وآلامهم وآمالهم وأحلامهم ، فكيف نجتمع وجوداتهم الفردية وكل وجود منها فريد في بابه لا يمكن أن يحل محله وجود آخر ؟ أو بعبارة أخرى كيف نمضي من تعدد وجهات النظر ، من حيث أن كل فرد — على حد قول سارتر — يرى التاريخ من زاويته الخاصة ، إلى حقيقة واحدة تشكل نسقاً عاماً للمعرفة ؟ وهل يا ترى تكفي جدليات « سارتر » المنصبة على التجمع والجماعة لحل أشكال الانحراف ؟ ربما خطر هذا خاطر له حين تسأل : « هل اختفاء الأشكال الرأسمالية للانحراف يرادف القضاء على جميع أشكال الانحراف ؟ » .

(٤) ليس من الواضح أن الجهد الضخم الذي بذله « سارتر » في كتابه « نقد العقل الجدلي » يتلخص في تحليل فينومينالي وجودي يتناول العناصر الهيجلية في فكر « ماركس » ؟ . وهو مع كونه تحليلاً صليداً دقيقاً شامخاً ، إلا أنه يسلمنا تدريجياً إلى تساؤلات تبعث في نفوسنا الضجر والملل وتوقعنا في الضيق والبرم ، وأخشى أن أقول أنها قد تفضي بنا إلى الضياع الذي أفضى بنا إليه « الوجود والعدم » .

وبعد ، فإن الأمل معقود على أن تأتي الفترة التي يقضيها الفيلسوف الفرنسي الأشهر بين ظهرانينا بأطيب الثمرات . ومساها أن تلهمه أفكاراً جديدة يدير حولها الحوار في طريق تعميقه للمفاهيم المعاصرة . اننا نرحب بسارتر المفكر الحر المتعاطف مع التجارب الاشتراكية ، والفيلسوف العظيم المناصر للشعوب المناضلة في وجه الاستعمار والامبريالية . اننا نرحب به ونندمونه أن يعايش تجربتنا الاشتراكية في مخططاتها ومنجزاتها ، وهي التجربة التي تجمع في تضامن مثير قوى الشعب العاملة في تحالف متآزر ، وتجعل الفكر « فكراً مفتوحاً لكل التجارب الإنسانية ، يأخذ منها ويعطيها ، لا يصددها عنه بالتعصب ولا يصد نفسه عنها بالنقد » .

محمد فتحي الشنيطي

Sartre
Philosophe
de la Liberté
et de l'aliénation.



فيلسوف الحرية

سارتر

...والاختراب

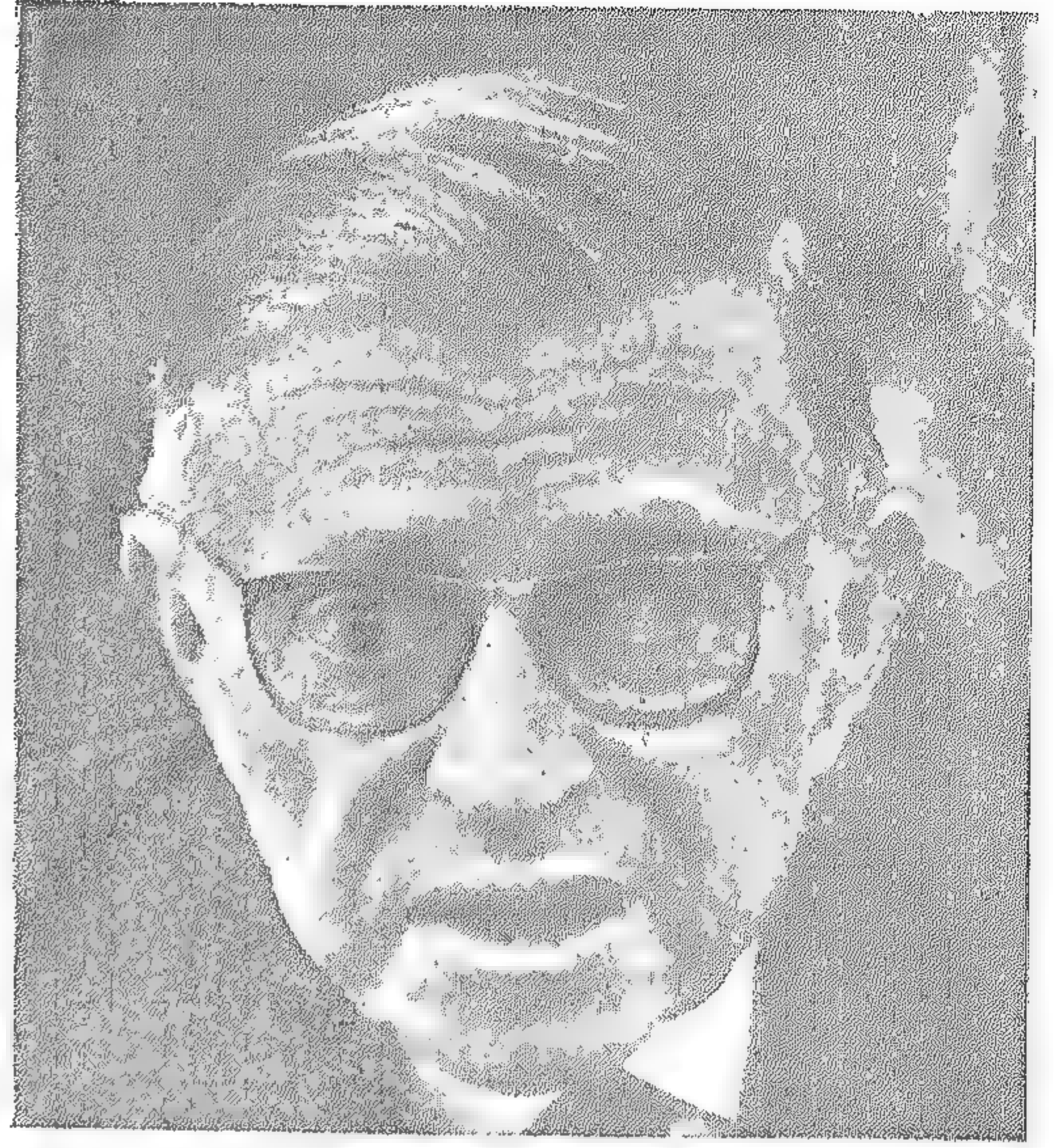
محمود رجب

انه عتي مقابض
الجلاد لا تعفينا
من ان نكون
أصرا .
سارتر

ان أى موجود أو أى شىء عند سارتر ما هو الا سلسلة مظهره ، فالتيار الكهربى مثلا ليس الا مجموع الأفعال والآثار الفيزيائية - الكيماوية التى تكشف عنه . وعلى هذا ، فالوجود لا يختبئ وراء الظواهر ، والظواهر ليست تجليا غير محكم لهذا الوجود ، ليست شبحا زائفا ، وانما هى الوجود نفسه . ومن ثم ، فماهية أى موجود ليست قوة مدسوسة فى جوف ذلك الموجود ، بل هى مظهره التى تتجلى . انها معطاة مع هذه المظاهر وفيها . لذلك يقول سارتر : « ان الظاهر هو الماهية » (ص ١٥) . ولا شك ان سارتر متأثر هنا بعبارة هيدجر التى يقول فيها : « ان ماهية الانسان هى فى وجوده - المتخرج » ، أى ان الانسان هو مجموع أفعاله المتخرجة والمتحققة فى العالم . فعبقرية بروست مثلا ليست قوة خاصة لانتاج بعض الأعمال ، وليست أعماله مأخوذة على حدة ، ولا القدرة الذاتية على انتاجها : انها الأعمال منظورا اليها على انها جماع تجليات الشخص .

نخلص من هذا الى نتيجة هى : أن سارتر يرفض « الشىء فى ذاته » أو « النومين » ، ويرفض أيضا « الوجود بما هو وجود » ، والعلل والجواهر التى تبحثها الميتافيزيقا التقليدية الواقعية (ميتافيزيقا أفلاطون مثلا) . فالأنطولوجيا الجديدة ، أنطولوجيا سارتر ، ستكون أنطولوجيا وصفية ، فنومنولوجية (= ظاهرائية) . ومن ثم ، فهى تتعارض مع كل ميتافيزيقا تزعم لنفسها القدرة على تفسير الظواهر بمبادئ ليست هى ذاتها من نظام فينومينالى ولا تقبل التحقيق فى التجربة . ان أنطولوجيا سارتر ماهى بالأنطولوجيا العامة التى تبحث فى « الوجود بما هو وجود » ، بل هى أنطولوجيا نطاقية أو مناطقية ، تبحث فى الوجود من حيث هو مقسم الى مناطق . ومناطق الوجود الرئيسية عند سارتر ثلاث : الوجود - فى - ذاته ، والوجود - لذاته ، والوجود - للغير . فاما الوجود - فى - ذاته فهو وجود الأشياء ، وجود العالم ، انه - باختصار - الوجود المادى . اما المنطقتان الأخريان فتتعلقان بالوجود الانسانى ، لكن الوجود - لذاته هو الشعور أو الوعى منظورا اليه فى ذاته وكأنه فى حالة انزعال (الكوجيتو) ، والوجود - للغير هو أيضا الشعور ولكن منظورا اليه من حيث علاقته بالشعورات الأخرى ، أى من وجهة نظر نستطيع أن نسميها اجتماعية .

وتوضيحا لمهمة الأنطولوجيا الظاهرائية عند سارتر ، سوف نختار فكرة أساسية ، هى - فى اعتقادنا - بمثابة المفتاح الذى لا غنى عنه لفهم فكر سارتر بأسره ، ألا وهى فكرة الحرية . وسنتناولها من خلال ارتباطها الوثيق بمواقف لا تتميز بالحرية ، بل بقهر الحرية ، مثل مواقف الاخفاق والاضطهاد والاستلاب والتشويش ، كيما نصل - فى النهاية - الى اثبات : ان الحرية عند سارتر ليست معلقة فى الهواء ، يدلل عليها عقليا ، بل هى لا تكون الا فى مثل



« بحث فى الأنطولوجيا الظاهرائية » . هذا هو العنوان الفرعى الذى وضعه سارتر لكتابه الرئيسى « الوجود والعدم » . وهو عنوان على جانب كبير من الأهمية ، لأنه يحدد المنظور العام الذى من خلاله تنشأ فلسفة سارتر كلها وتتطور ، فلن يتسنى للقارئ فهم هذه الفلسفة الا اذا أدرك أولا المصادرة التى تقول : ليس ثمة الا ظواهر .

ولا يلبث سارتر أن يستهل مقدمة الكتاب بعبارة خصبة توضح هذه المصادرة ، فيقول : « حقق الفكر الحديث تقدما هائلا برده الوجود الى سلسلة من المظاهر التى تكشف عنه » (ص ١٣ من الترجمة العربية للدكتور عبد الرحمن بدوى ، وسوف نشر اليها فى هذا البحث) . فما معنى هذه العبارة ؟ معناها : ان هيوم كان على صواب عندما استبعد الميتافيزيقا وأسس فلسفة تجريبية ، وان « كنت » كان محقا حينما قصر المعرفة الممكنة على الظواهر فحسب ، وان كونت كان مصيبا عندما أعلن عن بزوغ الحقبة الوضعية وأفول الحقبة الميتافيزيقية ، وأن لاشلييه وبرنشفج وهاملان كانوا جميعا على حق حينما رفضوا الاخذ بفكرة « الشىء فى ذاته » لكنت . وتعنى هذه العبارة أيضا أن هسرل على وجه الخصوص كان مصيبا عندما لم يقبل الا الظاهرة المحضة حقيقة لا تقبل الشك ، وكذلك هيدجر حينما رفض أن يميز بين الظاهرة والوجود ، وعلى هذا ، فان « الوجود والعدم » ينتمى - منذ أول عبارة فيه - الى أكثر تيارات الفلسفة الحديثة شيوعا واشدها ثباتا ، الا وهو تيار النزعة الظاهرية ولنزود الأمر وضوحا ونقول :



حريته : انه هو نفسه ، وهو وحده الذى يجب أن يقرر
وأن يختار ما يكون اياه .

هذه المواقف العينية ، التى هى بمثابة المناسبات والشروط
لظهور الحرية .

ليس ثمة فرق بين وجود الانسان وكونه حرا

ويرى سارتر أن الانسان ليس شيئا آخر سوى خلق
ذاتى ، أى أن الانسان هو ذلك الذى يخلق نفسه بنفسه،
لأن وجوده يتوحد مع فاعليته (= أعماله) أو بالأحرى
مع أفعاله الحرة . فالانسان - كما يقول - هو ما يفعل ،
وما هو الا سلسلة من المشاريع : والوجود الفعلى الانسانى
هو - فى اية لحظة - « مشروع متحقق » . رسمه الانسان
بنفسه ونفذه بحرية تامة . أو بعبارة أخرى نقول : أن
وجود الانسان الفعلى الخارجى ليس الا مشروعه الاساسى .
بيد أن الوضع الفعلى للانسان لا ينطبق او لا يتطابق أبدا
مع امكانياته ، ذلك أن وجوده يظل دائما وجودا ناقصا .
والنقص عند سارتر ماهو الا ثجل للسلب الاساسى الكامن
فى الوجود الانسانى . يقول : « ان الآلية (أى الوجود
الانسانى) ليست شيئا يوجد أولا ثم ينقصه ، فيما بعد ،
هذا أو ذاك : انها توجد أولا ومنذ البداية كنقص وعلى
علاقة تركيبية مباشرة مع ما ينقصها ... والآلية تدرك فى
مجيئها الى الوجود على انها وجود ناقص ... والآلية
تجاوز مستمر الى تطابق مع ذات غير معطى أبدا »
(ص ١٧٥ - ١٧٦) .

ان الوجود الانسانى ليخفق بالضرورة فى الاتحاد أو
التطابق مع ذاته . بعبارة أخرى نقول : ان « ما هو -
لذاته » يجاهد باستمرار فى سبيل أن يصير « ماهو - فى
ذاته » ، أن يصير ثابتا وكثيفا ، وأساسا لوجوده الخاص .
لكن هذا المشروع الذى يهدف الى جعل « ماهو - لذاته »
« ماهو - فى - ذاته » ، مشروع مقضى عليه بالاخفاق .
وهذا الاخفاق الأنطولوجى يشكل وجود الانسان بأكمله
ويسرى فيه . يقول : « ان الآلية تتألم فى وجودها ...

يوحد سارتر بين الوجود الانسان والحرية ، وذلك ان
الحرية « تنشأ من سلب نداءات العالم ، وتظهر منذ ان
التخلص من قبضة العالم الذى انخرطت فيه ، كما أدرك
ذاتى كشعور ... » (ص ١٠٢) وعلى هذا ، لا تكون
الحرية - بهذا المعنى - كيفية للانسان بين غيرها من
الكيفيات التى يتصف بها ، وليست شيئا يمتلكه الانسان
أو يفتقر اليه حسب وضعه التاريخى ، وانما هى الوجود
الانسانى ذاته وبما هو كذلك . « فالانسان عند سارتر
لا يوجد أولا لكى يكون حرا بعد ذلك ، فليس ثمة فرق بين
وجود الانسان وكونه حرا » (ص ٨١)

ويترتب على توحيد سارتر بين الوجود الانسانى
والحرية ، مسئولية الانسان الكاملة عن وجوده . ولكى
يجسد فكرته عن الحرية والمسئولية ، يأخذ بفكرة هيدجر
عن « ارتباء » الانسان فى العالم وكونه مقدوفا فى « موقف »
مقطى من قبل . فالانسان يجد نفسه وعاله فى وضع يبدو
كما لو كان وضعا خارجيا ، ليس من صنعه (وضع العائلة
والطبقة والامة والجنس ...) ، وكذلك الامر بالنسبة
الى موضوعات محيط الانسان وبيئته ، فهى موضوعات
ليست ملك يديه ، لا يستطيع أن يتحكم فيها ، انها
مصنوعة كالسلع أو البضائع ، شكلها واستعمالها محددان
من قبل ومقننان . لكن هذا « الامكان » الاساسى لوضع
الانسان هو نفسه شرط حريته ومسئوليته ، ذلك لان
وضعه الممكن يصبح وضعه « هو » الخاص بقدر ما يتغمس فيه
ويلتزم به ، ويقدّر ما يقبله أو يرفضه . فما من قوة على
الأرض أو فى السماء تستطيع أن تدفعه الى التخلي عن

لأنها لا تستطيع أن تبلغ ما هو - في - ذاته دون أن تضيق نفسها كوجود - من أجل - ذاته . أنها إذن بطبيعتها شعور شقى ، دون تجاوز ممكن لحالة الشقاء » (ص ١٧٧) .

بذلك وصل التحليل الأنطولوجي عند سارتر إلى النقطة المركزية في فلسفته ، ألا وهي تعيين الوجود الإنساني بوصفه اخفاقا ، فكل العلاقات الإنسانية الأساسية أو المشروع الإنساني بأسره واقع تحت أسر هذا الاخفاق . لكن بما أن الاخفاق دائم ولا يمكن تجنبه (طالما أنه هو الخاصية الأنطولوجية للموجود الإنساني) - فإنه هو أيضا الأساس والشرط الضروريين للحرية الإنسانية ، فالحرية لا تكون إلا بقدر ما تجعل الإنسان « ملتزما » ومنغمسا في داخل وضعه الممكن ، الذي يمنعه بدوره من أن يصير مؤسس وجوده - لذاته . بذلك تتم دائرة التعينات الأنطولوجية ، فهي تشمل : الوجود والعدم ، الحرية والاختفاق . والتطابق بين الأضداد لا يتم خلال عملية ديكارتية ، وإنما من خلال تحقق هذه الأضداد بوصفها خصائص أنطولوجية .

من الأنا إلى الغير : أو من الحرية إلى الاستلاب

إن التحليل الأنطولوجي للموجود - لذاته يؤلف الإطار الذي يفسر سارتر بواسطته وجود الغير . وهذه النقطة تمثل مشكلة منهجية على جانب كبير من الأهمية ، وذلك أن سارتر اتبع التصور المثالي للوعي بالأنا أو الذات (الكوجيتو) بوصفه أصلا أو خالقا ترنسدنتاليا للوجود بأسره ، للدرجة أنه (أي سارتر) يواجه دائما خطر الوقوع في أسر الأنا (أو الهووية) الترندنتالية . وقد واجه هذا الخطر عندما نقد كلا من هيرل وهيدجر وهيجل ، حيث بين في هذا النقد أن



س . كير كجورد

محاولتهم التي تستهدف إثبات وجود الغير بوصفه واقعة أنطولوجية مستقلة عن الأنا ، محاولات أصابها الاخفاق ، لأن وجود الغير - في هذه المحاولات - مستغرق - بدرجة تقل أو تزيد - في وجود الأنا (ص ٣٩٧) . وسارتر نفسه يرفض كل الجهود التي تهدف إلى استخلاص وجود الغير استخلاصا أنطولوجيا ، فهو يقول : « أننا نلقى الغير ، ولكننا لا نكونه » (ص ٤٢٢) ، ذلك أن وجود الغير له طابع الواقعة الممكنة غير القابلة للرد .

لكن الأنا أو الكوجيتو - فيما يقول - لا يمدنا إلا بنقطة الابتداء لفهم وجود الغير ، لأن كل « واقعة ممكنة » وكل « واقعة ضرورية » لا تكون كذلك (أي ممكنة أو ضرورية) إلا بفضل الكوجيتو ومن أجله . يقول : « لا بد للكوجيتو أن يقذف بي خارج نفسه على الغير ، كما قذف بي خارجه على ماهو - في - ذاته ... وينبغي أن نطلب إلى ماهو من أجل ذاته أن يسلم إلينا ماهو للغير ، وإلى المحاينة المطلقة أن تلقى بنا في العلو المطلق » (ص ٤٢٤ و ٤٢٥) .

إن تجربة الكوجيتو التي تحقق الوجود المستقل للغير ، هي « تجربة أن يكون المرء منظورا - بواسطة - الغير » . فإن كون الإنسان موضوعا للنظر من إنسان آخر ، يؤلف - بالنسبة للكوجيتو - وجود الغير ، ذلك أن « ما إليه يحيل إدراكي للغير في العالم بوصفه من المحتمل أن يكون إنسانا ، هو إلا مكان المستمر لأن أرى بواسطته ... فالغير ، من حيث المبدأ ، هو من ينظر إلى » (ص ٤٢٣) . وعلى هذا ، فإن نظرة الغير تصبح عنصرا مؤلفا للعلاقات الأساسية المتبادلة بين الموجودات الإنسانية . ويضرب سارتر مثلا يوضح به ذلك ، وهو مثل من يتلصص من خلال ثقب الباب . ففي هذا الموقف يشعر فجأة أنه منظور إليه من الغير . وبهذه النظرة يصبح شخصا يعرفه إنسان آخر ، يعرفه في وجوده الباطن الداخلي ، وهو هذا الوجود الذي يراه الغير . إن امكانياته الخاصة تسلب منه ، فهو لا يستطيع أن يخفي نفسه حيث أراد الاختفاء ، ولا يستطيع أن يعرف ما يود معرفته ، ويصير لعالمه معنى جديد ، فعالمه يصبح وكأنه عالم الغير ، وكما لو كان عالما من أجل الغير . وعلى هذا ، فإن وجوده يظهر كما لو كان وجودا « تحت تصرف حرية الغير » (ص ٤٤٠) . إن نظرة الآخر تحولني إلى موضوع ، إلى شيء ، تحول وجودي إلى « طبيعة » ، تسلب امكانياتي وتجعلها منفصلة أو مفتربة عني ، وتسرق عالمي . يقول : « فإذا كان ثم غير ، مهما يكن ، وأينما يكن ، وأيا ما كانت علاقاته معي ... فإن لي خارجا ، ولي طبيعة ، وسقوطي الأصلي هو وجود الغير » (ص ٤٤١) .

ولذلك ، فإن ظهور الغير يحول عالم الأنا إلى عالم صراع ومنافسة واستلاب (افتراب) وتشوي . فالغير هو « الموت المتحجب لامكانياتي » . هو الذي يفتصب عالمي ، والذي يجعلني « موضوعا للتقويم » ، والذي يعطيني



(أى بطونا خالصا) ، فأردت أن أعرف نفسي ، فخلقت الخلق (أى شيئا خارجيا آخر غير الله ، يكون له بمثابة المرأة) « .

لكننا اذا نظرنا الى الاستلاب بمعناه الاجتماعى ، فلا بد وأن ندعو الى تجاوز الاستلاب وقهره ، ولا يجب أن ننظر اليه على أنه دائم ، بل مؤقت ومصيره الى زوال . وهذا ما يقصده هيجل - وما به يتميز عن سارتر - عندما يقول بسلب السلب ، واستلاب الاستلاب ، فى الحياة الاجتماعية ومن خلالها ، دون القضاء على الموجود الاجتماعى (الغير) أو العلاقات الاجتماعية أو الحياة الاجتماعية . والغريب أن سارتر صاغ فكرة هيجل هذه وأجاد التعبير عنها دون أن يفيد منها ، فهو يقول : « وهكذا نجد أن الفكرة البارعة التى قال بها هيجل هى أنه جعلنى أتوقف على الغير فى وجودى ... انه يقول اننى وجسود لذاته ليس لذاته الا بواسطة الغير . ففى قلبى اذن ينفسد الغير ... وفى وجودى الجوهرى أتوقف على الوجود الجوهرى للغير ، وبدلا من أن نعارض وجودى لذاتى بوجودى لغيرى ، فإن الوجود - من أجل - الغير يظهر شرطا ضروريا لوجودى لذاتى » (ص ٤٠٤) . ولقد كان حريا بسارتر - لا هيجل - أن يدعو الى هذه الفكرة فى هذا العصر بالذات ، عصر التفرقة العنصرية والتناحر بين المذاهب السياسية ، حيث الحاجة ماسة الى النظر الى الغير (أى المختلف عن الانا فى الدين أو الجنس أو اللون أو المذهب السياسى) ، لا على أنه جحيم الآلة ومستلب لامكانياتها ، بل معين لها ومن الممكن أن يتعايش معها سلميا .

وكذلك الامر بالنسبة الى الاستلاب السياسى ، لا يمكن النظر اليه على أنه دائم ولا يمكن قهره ، ذلك أن الاستعمار فى الحقيقة ماحور الاستلاب الغير (= الدولة المستعمرة باليمين المكسورة) لذات الأمة (= الشعب المستعمر باليمين

أو يمنحنى « قيمتى » . وعلى هذا ، فحالة كونى منظورا تجعل منى موجودا بلا أى دفاع ضد حرية ليست حريتى . وبهذا المعنى نستطيع أن نعد أنفسنا عبيدا ، من حيث أننا نظهر للغير . لكن هذه العبودية - فيما يقول سارتر - ليست النتيجة - التاريخية والممكن تجاوزها - لحياة ذات شكل مجرد للشعور . فأننا عبد بالقدر الذى به أتوقف فى وجودى فى حضن حرية ليست حريتى وهى الشرط فى وجودى . ومن حيث أنى موضوع لقيم تأتى لتصفنى دون أن أستطيع أن أؤثر فى هذا الوصف ، ولا أن أمرنه ، فأنى فى حال عبودية « (ص ٤٤٨) .

أن الاستلاب أو الاغتراب عند سارتر شرط ضرورى للحرية . فالحرية لا تكون الا منغمسة فى موقف . وهذا الموقف يتميز بأنه مستلب (أو مقترب) ، أى يوجد من حيث هو - للغير . « وكونى أجىء الى العالم بوصفى حرية تواجه الغير معناه أننى أجىء الى العالم بوصفى انسانا مستلبا » . ها هنا نجد الارتباط الوثيق بين الحرية والاستلاب ، ونجد أيضا أن الاستلاب دائم ولا يمكن قهره . فبعد مناقشة تفصيلية ، يلخص سارتر المشكلة على النحو التالى : « ها نحن أولاء قد بلغنا نهاية هذا العرض . وعرفنا أن وجود الغير قد استشعر من بينة فى وبواسطة واقعة موضوعيتى . وراينا أيضا أن رد فعلى ضد استلابى للغير يترجم عنه بادراك الغير كموضوع . والخلاصة أن الغير يمكن أن يوجد بالنسبة الينا على صورتين : اذا استشعرته بوضوح ، افتقرت الى معرفته ، واذا عرفته ، وفعلت فيه ، لا أبلغ غير وجوده - موضوعا ووجوده المحتمل فى وسط العالم ، وليس من الممكن ايجاد تركيب مؤلف من هاتين الصورتين معا . بيد أننا لا نستطيع التوقف عند هذا الحد : فهذا الموضوع ، الذى هو الغير بالنسبة الى ، وهذا الموضوع الذى هو أنا بالنسبة الى الغير ، يتجلبان كأجسام . » (ص ٤٩٨) .

« الاستلاب دائم ولا يمكن قهره » . هذه قضية لا بد من التوقف عندها قليلا . فأغلب الظن أن سارتر يقصد بالاستلاب ها هنا الاستلاب بمعناه الانطولوجى ، أى أن الغير لا بد منه لكى تشعر الذات بنفسها . وهو متأثر فى ذلك بهيجل ، فهو يقول : « وهكذا نجد أن « اللحظة » التى يسميها هيجل « الوجود للغير » مرحلة ضرورية فى نمو الشعور بالذات ، وطريق البطون يمر بالغير . ولكن الغير لا أهمية له عندى الا بالقدر الذى به يكون ذاتا أخرى ، ذاتا - موضوعا للانا - بالعكس ، بالقدر الذى به يعكس ذاتى ... » (ص ٤٠٢) . وهذا هو المعنى الأصيل للاستلاب أو الاغتراب . فلانسان لا يكون الا اذا تخارج من نفسه الباطنة ، وحقق فى العالم أمعالا . هذه الاعمال رغم أنها منه وهى هو ، فانها آخر غيره ، ولا يتعرف على نفسه الا من خلالها . ولعل هذا هو المعنى الحقيقى للحديث القدسى الذى يقول الله فيه عن نفسه : « كنت كنزا مخفيا

المتوحدة) ، ولكي تسترد الأمة ذاتها ، لابد من استلاب
الاستلاب (أى التحرر) ، ولا يكون ذلك إلا بالعمل
الثورى .

اذن ، لم يلتفت سارتر - كما التفت هيجل - الى
لحظة استلاب الاستلاب ، وذهب الى القول بأن الاستلاب
دائم ولا يمكن قهره . ودوام الاستلاب - كما قلنا - لا يصدق
إلا بالنسبة الى الاستلاب بمعناه الأنطولوجى . أما الأنواع
الأخرى من الاستلاب ، فلا بد من التأكيد على ضرورة قهرها
وتجاوزها ، أى لابد من القول باستلاب الاستلاب . وهذا
ما لم يقله سارتر فى « الوجود والعدم » ، على الرغم من
أن مواقفه السياسية ومشاركته فى أحداث عصره تجعل
منه داعية من دعاة التحرر والقضاء على الاستعمار ، أى
من دعاة تحقيق لحظة استلاب الاستلاب فى الحياة الاجتماعية
وبالعمل الثورى . وعلى هذا ، فثم تناقض واضح بين
سارتر « الوجود والعدم » أى سارتر « الفيلسوف النظرى »
وسارتر « الرجل السياسى العملى » . والحق أن سارتر
بكتابه « الوجود والعدم » خير نموذج للمثقف المغرب
أو المستلب استلابا أيديولوجيا ، أى ذلك الذى يقول
بأفكاره - فى الواقع - انعكاس لما يسود المجتمع من
أوضاع ، فتجنى هذه الأفكار لتؤيدها وتبررها . والمجتمع
الذى جاء « الوجود والعدم » انعكاسا وتبريرا لأوضاعه ،
هو المجتمع الرأسمالى الفردى ، الذى يقوم على المنافسة
الحرّة التى تستهدف إثراء الأنا على حساب الغير .
والتبرير الذى يقدمه سارتر هو أن الحرية لا تكون إلا فى
مواقف تتميز بالاستلاب والقهر ، وأن الاستلاب دائم دوام
الحرية ، وشرطها الضرورى . وإن صدق هذا التبرير
فلسفيا وأنطولوجيا ، فإنه غير مقبول تاريخيا وواقعيا .
ولنزد الآن هذه القضية الهامة عرضا - من جانب سارتر ،
ومناقشة من جانبنا :

الحرية والاختناق والقهر

يستخدم سارتر تصوره للغير من حيث هو خصم للأنا
وعدولها ، أساسا لتفسير العلاقات المتبادلة بين الوجودات
الإنسانية ، وهى علاقات جسدية فى المقام الأول . لكن
الجسم يدخل فى هذه العلاقات ، لا مجرد أنه « شيء »
أو عضو فيزيائى - بيولوجى ، وإنما بوصفه مظهرا أو
تجليا لفردية الأنا وإمكاناتها فى صلتها بالعالم (ص ٥٣٦) .
والتجربة الأصلية للغير من حيث هى مصدر للاستلاب
والتشويش ، تتطلب نوعين من رد الفعل ، يؤلفان طرازين
أساسيين من طراز العلاقات المتبادلة بين الوجودات
الإنسانية : (١) فاما أن تحاول الأنا أن تسلب حرية الغير
وسيادته ، وأن تجعله شيئا موضوعيا ، يعتمد - بكييته -
على الأنا ، أو (٢) أن تستوعب حرية الغير وتمثلها وتقبلها
من حيث هى أساس لحرية الذات الخاصة (ص ٥٨٦) .

والموقف الأول (أو رد الفعل الأول تجاه الغير) يؤدى الى
السادية (أى حب التعذيب) ، أما الموقف الثانى فيفضى
الى الماسوشية (أى حب التعذب أو تعذيب الذات) .
لكن الاختناق الجوهرى الذى يميز كل المماريع الوجودية
للأنا ، يميز أيضا المحاولات التالية : الاستعباد الكامل
للغير يحوله الى شيء ويعدمه بوصفه آخر مستقلا ، ويعدم
بالتالى الهدف الذى تسعى الأنا الى الحصول عليه .
وكذلك الأمر بالنسبة للخضوع أو الامتثال الكامل للغير ،
فانه يحول الأنا الى شيء ، ويعدمها بوصفها ذاتا حرة ،
ويعدم بالتالى الحرية التى تسعى الأنا الى استردادها
والحصول عليها . فالاختناق فى الموقف السارى يؤدى الى
اعتناق الموقف الماسوشستى ، والعكس بالعكس ، ذلك لأن
كلا منهما - فيما يقول سارتر - « موت الآخر ، أى أن
اختناق الواحد يبرر (يدمو الى) اتخاذ الآخر . وهكذا
لا يوجد دياكتيك لعلاقته مع الغير ، بل دور - وإن كانت
كل محاولة تثرى من اختناق الأخرى » (ص ٥٨٧) ،
وبذلك ، فإن العلاقتين الإنسانييتين الأساسيتين تنشئ
وتحطم كل منهما الأخرى على التوالى . « وهكذا لا نستطيع
أبدا أن نخرج من هذا الدور (الحلقة المفرغة) » (نفس
الصفحة) .

إن الموقف الممكن والوحيد الذى يتبقى بعد ذلك تجاه
الغير ، والذى يهدف الى تحطيمه ، هو موقف الكراهية .
بيد أن هذا الموقف يخفق هو الآخر فى تحقيق النتيجة
المطلوبة : ألا وهى تحرير الأنا ، ذلك لأنه حتى بعد موت
الغير ، فانه يظل حيا فى شعور الأنا .

لكن ، ما هى النتيجة ؟ النتيجة هى : أنه مادامت
« كل المسالك المركبة للناس بعضهم تجاه بعض ليست
إلا اثرات واغنائات لهذين الموقفين الأصليين (أى السادية
والماسوشية) ولموقف ثالث ، هو موقف الكراهية »
(ص ٦٥١) ، فما من مخرج هناك من دائرة الاختناق .
ومن ناحية أخرى ، يجب على الإنسان أن « يلتزم » أو أن
ينغمس فى موقف من هذين الموقفين ، لأن حقيقته تقوم فى
مثل هذا « الالتزام » فحسب . وعلى هذا ، فبعد اختناق
كل محاولة « لا يبقى بعد لما هو - لذاته - إلا أن يدخل
فى الدائرة ويدع نفسه يترجع الى غير نهاية بين هذين
الموقفين الأساسيين » (ص ٦٦٠) . فكان الإنسان سيوفيا
جديدا يؤدى مهمة لا معقولة . لكن يضيف فى هامش هذه
الصفحة قائلا : « أن هذه الاعتبارات لا تستبعد إمكان
قيام أخلاق للتخلص (التحرر) والنجاة . لكن هذه ينبغي
الوصول إليها عند نهاية تحول جذرى لا نستطيع التحدث
عنه هنا » (أى فى كتاب « الوجود والعدم ») .

لقد بدأ التحليل الأنطولوجى بالتوحيد بين الأنا
(الكوجيتو) والحرية ، وحرية الأنا ، كما بين سارتر ،
ترتبط « بإمكان » موقفها . وجميع المحاولات التى تبذلها



لكي تكون مؤسسة لوجودها ، محاولات مقضى عليها بالاختناق . والجزء الأخير من « الوجود والعدم » يبرر فيه سارتر التوحيد الأنطولوجي بين الوجود الإنساني (الانية) والحرية .

ويرى سارتر أن التبرير لا يمكن أن يكون ذلك الذي تصوره الفلسفة المثالية التقليدية ، أي التمييز بين الحرية الترنسندنتالية والحرية التجريبية (الامبريقية) ، ذلك أن مثل هذا الحل لا يمكن بحال أن يكون وافيا بمقصوده ، لأن تحليله للآنا لا ينحصر داخل الاطار أو البعد الترنسندنتالي - الأنطولوجي ، فمما ان اعترفت الآنا - في الجزء الثالث من « الوجود والعدم » - بوجود الغير بوصفه « واقعة ضرورية » لا تقبل الرد ، وفلسفته خرجت من ميدان الأنطولوجيا البحت ودخلت ميدان المسالم الأونطيقى (التجريبي) باصطلاح هيدجر . ولذلك ، فإن سارتر لا يمكن أن يدعى أن فلسفته في الحرية ، فلسفة ترنسندنتالية - أنطولوجية ، بل يزعم أن فلسفته - على العكس من فلسفة هيدجر (الذي ظل تحليله الوجودي في حدود الأنطولوجيا الخالصة) - « مذهب » أي مذهب وجودي ، أي وجهة نظر عامة تشتمل على موقف محدد من الحياة والعالم ، وتتضمن أخلاقا محددة ، ومذهباً في الفعل . ومن ثم ، تحتم على سارتر أن يبين واقعية تصوره للحرية الإنسانية . والجزء الأخير من « الوجود والعدم » مخصص ، أساساً ، لإثبات ذلك .

لقد سبق أن رأينا أن الإنسان من حيث هو « وجود - لذاته » لا يكون عند سارتر إلا بمقدار ما « يحقق ذاته » ، فهو في جوهره فعل وعمل وفاعلية . « والإنسان حر لأنه ليس ذاته بل هو حضور لذاته . والوجود الذي هو ماهو لا يمكن أن يكون حراً ، والحرية هي العدم الذي قد كان في صميم الإنسان ، ويحمل الانية على أن تصنع نفسها ، بدلاً من أن تكون » . (ص ٧٤) . وهذا «الصنع للنفس» أو « الخلق الذاتي » يصدق على كل لحظة من لحظات حياة الإنسان : فسواء فعل أو لم يفعل ، سواء كان موجوداً أو لم يكن ، فإنه هو نفسه قد « اختار » هذا البديل أو ذاك ، وكان اختياره حراً باطلاق ، « ولما كان وجودنا هو اختيارنا الأصلي ، فإن الشعور بالاختيار واحد هو وشعورنا بذواتنا » (ص ٧٣٦) .

وقد يقول قائل ، اعتراضاً على قول سارتر بالحرية المطلقة : أن الإنسان هو في الحقيقة متعين بوضعه الاجتماعي والتاريخي ، وهو الوضع الذي يعين بدوره مجال حريته ومضمونها ، ومدى اختياره ، . فلتكن « الانية » - على سبيل المثال - عاملاً فرنسياً يعيش تحت ظل الاحتلال الألماني لفرنسا أثناء الحرب العالمية الثانية . أن حريته هنا ، في هذا الظرف ، محدودة ، واختياره مقيد ومقرر

من قبل ، لكن سارتر يرد على هذا الاعتراض بقوله : أن الإنسان ليظل حراً حرية مطلقة ، حتى وهو في أشد المواقف قهراً وجبراً وتعيناً . صحيح أن العامل قد يعيش في حالة من العبودية والقهر والاستغلال الفعلي ، لكنه « اختار » بحرية هذه الحالة ، وهو حر في تغييرها في أية لحظة . أنه قد اختارها بحرية لأن العبودية والقهر و « الاستغلال » لا يكون لها معنى إلا « لما هو - لذاته » و « بما هو - لذاته » ، الذي وضع وقبل هذه القيم ولا يزال يعانيتها . ولديه الحرية في تغيير وضعه في أية لحظة يشاء ، لأن هذه القيم لن يكون لها وجود عندما يمنع أو عندما يتوقف عن وضعها وقبلها ومعانيها . وسارتر يفهم هذه الحرية على أنها حرية فردية ، ويفهم قرار تغيير الوضع على أنه مشروع فردي ، وينظر إلى فعل التغيير على أنه مخاطرة فردية .

وإذا كان في مثل هذا الفعل الفردي يعني للعامل احتمال فقدانه لوظيفته ، أو أنه قد يؤدي إلى تشرده أو سجنه أو حتى موته ، فإن هذا لا يقلل البتة من حريته المطلقة ، ذلك أنه لأمر من أمور الاختيار الحر أن يعلى المرء من قيمة الحياة والأمان على التشرد والسجن والموت . وعلى هذا ، فإن هذه القضية الوجودية تؤدي حتماً إلى التصور المثالي الذي مؤداه أن الإنسان حر ، حتى لو كان مقيداً بالأغلال ، أو كما قال سارتر : « أنه حتى مقايض الجلال لا تعطينا من أن نكون أحراراً » (ص ٨٠١) لكن سارتر لا يريد أن نفهم هذه القضية وأن نفسر بمعنى « الحرية الداخلية » فحسب ، فالعبد حر بالفعل في أن يكسر قيوده ، لأن معنى القيود لا ينكشف إلا في ضسوء الهدف الذي يختاره : فأنما أن يظل عبداً أو أن يفر من أجل أن يحرر نفسه من العبودية .

الحرية لا تنبثق إلا من مواقف الجبر والقهر . هذه القضية عبر عنها سارتر أدوع تعبير في « جمهورية الصمت » عندما وصف فترة الاحتلال الألماني لفرنسا ، فهو يقول ما نصه : « لم تكن في يوم ما أكثر حرية مما كنا خلال

فترة الاحتلال الألماني ، لقد فقدنا في أثنائها كل حقوقنا ابتداء من حق الكلام . كنا نلقى الاهانات في وجوهنا كل يوم ، متقبلين أياها في صمت . وباسم أى ادعاء أو آخر كنا ننفي بالجملة . وكانت تواجهنا في كل مكان - في الجرائد وعلى الشاشة البيضاء - صورتنا الباهتة التي أراد منا قاهرونا أن نتقبلها ، لهذا كله كنا أحرارا ، فلان سم النازي قد سرب الى أفكارنا كانت كل فكرة تعد انتصارا ، ولان البوليس ذا القوة الشاملة حاول تكميم أفواهنا بالقوة كانت كل كلمة تحمل قيمة اعلان المبادئ ، ولاننا قتلنا فكل حركة من حركاتنا كانت لها خطورة الالتزام الوقوف ... ان سر الانسان لا يكمن في مقدرة أوديب أو في مقدرة ناقصه . بل هو حد حريته الخاصة وقدرته على مقاومة التعذيب والموت ... لقد قدمت ظروف النضال لأولئك الذين انخرطوا في سلك الحركات السرية خبرة من نوع جديد ، فهم لم يحاربوا « على المكشوف » ، مثل الجنود ، بل كانوا في كل الظروف متوحدين .. قتلوا في وحدة .. أسروا في وحدة ... وأجهوا التعذيب متوحدين عراة في حضرة معذبيهم .. المسئولية المطلقة في الوحدة المطلقة ، ليس هذا هو التعريف الكامل للحرية ؟ . من ثم ، أقيمت وسط الظلام والدم جمهورية هي أقوى الجمهوريات جميعا . أدرك كل مواطن من مواطنيها أنه قد وهب نفسه للكل ، وحقق كل منهم - في عزلة مطلقة - مسئوليته ودوره في التاريخ . وبالاختيار لنفسه في حرية اختيار الحرية للجميع . هذه الحرية الخالية من المنظمات والجيوش والعساكر كانت مكسبا لكل فرنسي ، يثبت دعائه الروحية في كل لحظة .. لقد كانت جمهورية الصمت والظلام » . (النص مأخوذ من كتاب هاينمان « الوجودية وأزمة العصر » ، لندن ، ص ١١٣) .

ان مواقف الجبر القهر هي شروط الحرية . وكل التحديات والعقبات والتحديات لحريةنا هي - فيما يقول سارتر - من صنعنا وتظهر معنا (ص ٧٦٦) . ويذهب الى ان الوضع الذي يقاوم حريةنا لا يمكن ان يكون حجة ضد حريةنا ، ذلك ان الحرية تنبثق من خلاله « فالصخرة التي تبدي من مقاومة شديدة حين أريد نقلها ، ستكون ، على العكس ، مساعدة ثمينة لي اذا أردت الصعود عليها لتأمل المنظر من حولها » (ص ٧٦٦) .

ان كلام سارتر عن الحرية الانسانية يصل هنا الى نقطة استئصال الذات ، فالاضطهاد والتعذيب والاحتلال هي ، في حقيقة الامر ، دليل على انعدام الحرية في هذا العالم ، رغم أنها تبدو - في نظر سارتر - كما لو كانت امثلة على وجود الحرية الانسانية . ان برهنة سارتر صحيحة من الناحية الانطولوجية ، لكنها ، من ناحية الواقع ، بعيدة من « الحقيقة الانسانية » . واذا كان في مقدور الفلسفة - بفضل تصوراتها الوجودية - الانطولوجية من الانسان أو الحرية - ان تبرهن على أن المضطهد (بفتح

الهاء) والمضطهد (بكسر الهاء) ، أو المذبذب (بفتح الدال وتشديدها) والمذبذب (بكسر الدال وتشديدها) ، يظلان حريين حرية مطلقة ويظلان صاحبي اختيار مسئول ، فنندلج تنحط هذه التصورات الفلسفية الى مستوى الايديولوجية ، ايدولوجية تقدم نفسها بوصفها تبريرا جاهزا في أيدي المعذبين والمضطهدين ، الذين هم أنفسهم جزء هام من « الحقيقة الانسانية » ، أو الواقع الانساني . صحيح أن « الوجود - لذاته » بما هو كذلك ، يظل حرا حتى وهو بين أيدي مختلف المعذبين (بكسر الدال المشددة) والمضطهدين (بكسر الهاء) الذين يقدمون مختلف الفرص لممارسة حرية الانسانية . لكن هذه الحرية تهتز بحيث تصبح غير ذات موضوع ، ومن ثم تقضى على نفسها . ان الاختيار الحر بين الموت والعبودية ماهو بحرية ولا اختيار ، لان كلا من البديلين يحطم الآنية (الحقيقة الانسانية) التي من المفروض أن تكون هي الحرية . وان « ماهو - لذاته » أو « الكوجيتو » الديكارتي الذي عد مركزا ومقاما للحرية في وسط عالم يسوده الاخفاق والاستبداد ، لم يعد نقطة الانطلاق لقهر العالم العقلي والمادي ، بل صار الملجأ الأخير للفرد في عالم لا معقول . ولا يزال هذا الملجأ - في فلسفة سارتر - متميزا بسائر الخصائص التي كان يتميز بها المجتمع الفردي أيام مجده وقوته ، ذلك أن « الوجود - لذاته » عند سارتر يبدو وكأنه يتصف بالاستقلال المطلق والسيادة التامة والامتلاك الكامل ، في حين أن الغير عنده يبدو وكأنه ذلك الذي يسلب مالي ويسرق امكانياتي . واذا نحن أمعنا النظر في هذه اللغة العدمية التي يستخدمها سارتر لوجدنا أنها تتضمن ايدولوجية المنافسة الحرة ، فكل انسان يستطيع أن « يعلو » أو أن يتجاوز موقفه ووضع ، ويستطيع أن ينفذ مشروعه الخاص وأن يحققه ، فكل انسان اختياريه الحر المطلق ، وكل انسان هو سيد مصيره . لكن في مواجهة « عالم لا معقول » بلا معنى ولا جزاء ، فان خصائص الفترة البطولية في المجتمع البرجوازي لا تلبث ان تأخذ طابعا لا معقولا وهميا . ان تصور سارتر للوجود - لذاته أقرب الى تصور شترنر من « الوحيد وملكه » منه الى « كوجيتو » ديكارت . وعلى الرغم من أن سارتر يؤكد « ارتقاء » الانا في موقف محدد ومعطى من قبل ، فان هذا الموقف يبدو كما لو كانت الانا تسيطر عليه بقدرتها على التجاوز المستمر ، تلك القدرة التي تضع - تحقيقا لمشروعها الحر - كل العقبات التي تعترض طريقها . صحيح ان الانسان « ارتعى » أو القى في « موقف » لم يخلقه هو نفسه ، وهذا الموقف قد يكون سببا في « استلابه » أو اغترابه عن حريته ، وقد يكون سببا في تحويله الى « شيء » ، لكنه قادر على تجاوز هذا الموقف وتغييره بإرادته الحرة . وعملية التشيؤ reification تظهر في فلسفة سارتر على أنحاء شتى : فهي تظهر بوصفها استلابا لعالي وحرية بواسطة الغير ، وبوصفها استسلام « ماهو - لذاته » للأساليب المقتنة للحياة اليومية ،

وبوصفها قابلية الفرد للتبادل (ص ٦٧٨) . لكن التشيؤ وسلب التشيؤ ماهما الا عقبتان ومناسبتان لظهور الحرية وممارستها . انهما لتصبحان جزئين من المشروع الوجودي للتكوجيتو ، والعملية كلها تساعد من جديد على توضيح الحرية الدائمة « لما هو - لذاته » الذي لا يجد نفسه الا في اشد المواقف استلابا واغترابا . وهذا كله - كما قلنا - صادق انطولوجيا وفلسفيا ، لكنه غير صادق واقميا وتاريخيا .

ان مصطلح « ما هو - لذاته » عند سارتر يشمل الـ « نحن » و « الأنا » على السواء ، فهو الشعور بالذات الجمعى والفردى معا . وعلى هذا ، فان « ما هو - لذاته » هو الذى ينشئ ويخلق الأمة والطبقة والفروق الطبقيّة الخ ، وتجعلها جميعا أجزاء في « مشروعه » الحر ، ويكون بالتالى « مسئولا » عنها . وهذا توحيد - ينطوى على منالطة - بين ما هو انطولوجى وما هو تاريخى . انه لمن السلم به القول بأن افكارا مثل « الأمة » و « الطبقة » الخ . . تنشأ مع « ما هو - لذاته » ولا « توجد » الا من اجله ، لكن الأمة والطبقة لا تخلق « بما هو - لذاته » ، وانما بفعل ورد فعل المجموعات الاجتماعية النوعية تحت ظروف تاريخية نوعية . وليس هناك شك في ان هذه المجموعات تتألف من افراد ، نستطيع ان نميز كلا منهم من الناحية الانطولوجية بأنه « موجود - لذاته » ، لكن هذا التمييز لا يتعلق أبدا بفهم تقومه أو عينيته ، أى من حيث هو كائن تاريخى عينى . ان التصور الانطولوجى « ما هو - لذاته » الذى يحدد - بالتساوى - كلا من العامل والمقاوم، البائع والمشتق ، عبد الأرض وسيدها ، يفترض افتراضا سابقا تحليل الوجود الفعلى العينى لهذه الموجودات « وسارتر بضمه للموضوعات التاريخية المختلفة تحت الفكرة الانطولوجية ، فكرة « ما هو - لذاته » ، وبجعله « ما هو - لذاته » هو البدء الرشيد لفلسفته الوجودية ، فانه يرد بذلك الفروق النوعية التى تؤلف عينية الوجود الانسانى، الى مجرد تجليات لماهية الانسان العامة . وهو بذلك يسير في خط مضاد لقضيته الرئيسية التى تقول بأن « الوجود يخلق الماهية » . ان المواقف المعينة الملموسة لا يمكن ان تعبر الهوة التى تقوم بين حدود الانطولوجيا وحدود الوجود الفعلى ، فالاساس الانطولوجى لوجودية سارتر يقهر محاولته لاقامة فلسفة للوجود الفعلى العينى للانسان، ويصيبها بالاخفاق .

واحد وان لم يكن الشخص نفسه

ولكن ، هل نستطيع ان نقول ان سارتر بكتابه « نقد العقل الجدلى » قد نجح فيما أخفق فيه في « الوجود والعدم » ؟ . بعبارة أخرى ، هل التفت سارتر الى الأبعاد التاريخية والاجتماعية والواقعية للحرية الانسانية والاستلاب في هذا العالم ؟ . اننا نلاحظ في « نقد العقل

الجدلى » عدة أمور ، أهمها : تغير واضح في المصطلحات التى يستخدمها سارتر ، فبعد أن كان يهدف الى اقامة « انطولوجيا ظاهراتية » ، أصبح يتكلم عن « انثروبولوجيا فلسفية » او « علم اجتماع فلسفى » ، واستبدل بمفهوم « الموجود - لذاته » مفهوم « الانسان » وبمفهوم « الموجود - في ذاته » مفهوم « المادة » ، وبمفهوم « الشعور » مفهوم « العمل » (البراكسس) . وتغير المصطلحات ناشئة عن اعتقاد سارتر بأن الفنونولوجيا أصبحت قاصرة عاجزة، فهى لا تتناول الا المباشر والجرد ، وتخفق في تناول المشكلة الرئيسية للانطولوجيا ، ألا وهى مشكلة العلاقة بين الموجود - لذاته والوجود - في ذاته ، أو بين الحرية والموقف . ولا شك أن « الوجود والعدم » قد تناول بالخصص والوصف العلاقة بين الحرية وبين ما أطلق عليه سارتر اسم الوقائعية ، لقد تناول بالتحليل جسمى ، ومكانى ، وبيئى ، واقربنى ، لكنه حلل هذه الأمور على نحو تحليله لماضى أو موى ، أى من حيث هى عناصر مكونة لموقفى الذى اهتم به اهتماما مباشرا . لكن سارتر في « نقد العقل الجدلى » يريد أن يفكر في الوجود - في - العالم على انه هو الوجود - في - الحياة ، والوجود - في - المجتمع . ومن ثم ، صير البعد التاريخى - الاجتماعى عنصرا جوهريا من عناصر موقف الانسان .

ولقد استعان سارتر بفكر ماركس لتوضيح هذا الجانب الجديد في فلسفته ، مما لى الى اثاره التساؤل التالى : هل هناك « انقلاب » في فكر سارتر ، بحيث نقول ان سارتر « نقد العقل الجدلى » مختلف « تماما » عن سارتر « الوجود والعدم » ، أو - كما يقول البعض - انه سارتر « ثان » ماركسى النزعة « مفاهيمى » لسارتر « الأول » الوجودى المذهب ؟ ، ام أن الأمر مجرد « تحول » أو تطور طبيعى في طريقه الفكرى ، شأنه في ذلك شأن أغلب المفكرين ؟ ، هل سارتر واحد أم اثنان ؟ . الواقع أن هذه مشكلة ليس باليسير حسمها ، حاليا على الأقل ، وفي اعتقادنا أنه واحد وان لم يكن الشخص نفسه ، بمعنى أن افكاره الأساسية مثل الحرية والاستلاب ، واحدة في الكتابين من حيث الجوهر والاساس ، ولم يحدث أى تغيير « جدرى » يجعلنا نقول بأن ثمة « انقلابا » حدث في تفكيره ، لكنه استخدم أسلوبا أو منهجا مختلفا ، ومصطلحات مغايرة ، للتعبير عن هذه الافكار . اننا نستطيع ان نقول ان لسارتر كتابا فلسفيا واحدا يحمل عنوانا رئيسيا واحدا هو « الوجود والعدم » وعنوانين فرعيين : أحدهما « بحث في الانطولوجيا الظاهراتية » والآخر « نقد العقل الجدلى » ، وكل منهما مكمل ضرورى للآخر .

محمود رجب

La Signification
du Néant dans
la Philosophie
de Sartre



في فلسفة سارتر



الشيء لذاته =
العدم =
الوعي للإنسان =
الحرية =
حرية الاختيار =
سائر



مجاهد عبد المنعم مجاهد

لماذا يا ترى اخترنا أن نكتب بالذات عن مفهوم العدم كمحاولة لإبراز بعض جوانب فكر سارتر الفلسفي ؟ الجواب أن فلسفة سارتر جميعاً مصبوغة بكلمة واحدة هي كلمة : لا .. أى أنها مصبوغة بصفة السلب والنفي .. ولما كان مفهوم سارتر في السلب ذا صلة وثيقة بمعنى العدم عنده حيث أن العدم هو مصدر السلب ، فذلك هو الذى دفع الى الحديث عن هذا الجانب من فلسفته .. وكما قال هينمان في كتابه « الوجودية والأزمة الحديثة » : « لا بد من فهم المفاهيم الثلاثة الأساسية : الحرية والموقف والسلب اذا ما أراد الانسان ان يفهم سارتر ، لكن الشيء الملاحظ ان السلب هو السائد ، وأنه ينفذ الى مفهوم الحرية كما ينفذ الى مفهوم الموقف بالمثل . ان مؤلف (الكينونة والعدم) هو (فيلسوف السلبية) » (ص ١١٧) .. هذا من جهة ولأن « الوجوديين المحدثين وخاصة هيدجر وسارتر قد وضعوا اللاكينونة في قلب تفكيرهم الأنطولوجي » (بول تيليش : الشجاعة في الكينونة ص ٤٢) .

ولكن ما الذى يدفع الفلاسفة الى التفكير في العدم اذا كان الوجود موجوداً ؟ لقد سبق



هو ليس عدما مطلقا ولكنه شبه عدم ، فراغ تسبح فيه الذرات .. أما أفلاطون فقد أحال العدم الى مجال الحكم المنطقي حيث قال في محاوره «(السوفسطائي)» انه من الضروري القول بأن العدم قائم نظرا لأن كل شيء هو ما هو وليس ما ليس هو .. ومن ثم فان تعريف الشيء يتضمن سلب الخصائص التي ليست له .. وهكذا أصبح الاختلاف هو حقيقة العدم .. وقد اتفق أرسطو مع استاذة في أنه لا يوجد عدم مطلق ، غير أنه تصور وجود عدم نسبي وذلك على أساس تفرقه المشهورة بين الامكان Potency والفعل Act فالرخام رخام بالفعل لكنه تمثال بالقوة .. وعلى هذا فالعدم قائم بمعنى ما من المعاني .. وأما هيغل فقد تصور الكينونة على أنها كينونة فحس خالية من أية صفة .. فما هي الكينونة المحض ؟ هي لا كينونة محض .. ثم جمع هيغل النقيضين في مركب هو الصيرورة .. غير أن هذه العملية ماثلة أيضا في الفكر .. فهناك انتقال من « الموضوع » thesis الى نقيضه antithesis الى المركب منهما Synthesis والذي يسبب هذا الانتقال هو النقيض ومن ثم فالسالبية عند هيغل هي القوة المحركة الدافعة للكون ، وعلى هذا أصبح العدم عنده هو الحركة والتغير .. وأما برجسون فهو الفيلسوف الذي عالج مشكلة العدم معالجة فلسفية حقا ورأى أن العدم هو نتاج العقل عندما يأخذ فكرة الكل ثم يلفيها ومن ثم فالعدم هو الكينونة مضافا إليها فعل الفناء من جانب العقل ..

وهكذا في الرأي الثاني نجد أن العدم ليس عدما حقيقيا مطلقا ، بل أصبح الفراغ (ديمقريطس) أو الاختلاف (أفلاطون) أو الامكانية (أرسطو) أو التغير (هيغل) أو حركة العقل (برجسون) .

أما الرأي الثالث فيذهب الى أن العدم قائم بمعنى ما من المعاني ويتركز هذا بصفة خاصة عند هيدجر وسارتر - فعند هيدجر السلب لا يمكن أن يكون ممكنا في غيبة العدم البدئي .. فليس السلب هو الذي يجعل العدم ممكنا بل بالعكس ، العدم هو الذي يجعل السلب ممكنا .. ومن ثم فالعدم لابد أن يكون موجودا على نحو ما . لكن الحديث عن وجود للعدم مسألة غير ممكنة .. ومن ثم اخترع هيدجر فعلا جديدا هو الفعل بعدم .. أن العدم يعدم نفسه حيث أنه فاعلية ، فاعلية عادمة ..

لفيلسوف يوناني قديم أن اعترض على الذين يفكرون في مشكلة الموت قائلا حيا أم ميتا لا داعي للنظر .. فما دمت حيا فليس هناك موت ، وما دمت ميتا فلن تكون هناك لكي تفكر فيه .. فما الذي يدفع أذن الى التفكير في العدم ؟ أتراها أشكال التعديم التي تحيط بالانسان الحديث ووسائل الدمار والفناء وخطر القنابل الذرية والهيدروجينية التي بلغ من قسوتها وباحاطتها بالانسان أنه يخشى أن يستيقظ ذات صباح كما استيقظ الانسان الذي حدثنا عنه الفيلسوف الدينماركي « سورن كيركجورد » وهو الانسان الشارد لكنه استيقظ ليجد نفسه ميتا ؟ (عن كتاب وليم باريت : الانسان اللاعقلاني ، دراسة في الفلسفة الوجودية) أم يا ترى أن المفكر الحديث وقد استنفذ بحث مشكلة الوجود يوجه النظر الى البعد المقابل ليضعه موضع البحث والنظر ؟ وإذا أمكن طرح العدم كمسكلة فهل يمكن التفكير في العدم وهو أصلا « لا شيء » ؟ وهل يمكن تصوره على أية صورة من الصور ؟

مشكلة العدم في التراث الفلسفي

ولكن ما هي في البدء الآراء المختلفة التي تصور بها الفلاسفة العدم حتى يمكن أن نضع سارتر وسط هذه الآراء ، وحتى يمكن أن نتبين مدى الجديد الذي أضاعه وما اذا كان قد استطاع أن ينقل المشكلة نقلة جديدة ؟

لقد صنف المفكر الوجودي المعاصر جان قال هذه الآراء في ثلاثة وذلك في الفصل الرابع عشر من كتابه « (درب الفيلسوف) » والذي خصصه لدراسة « (الأفكار السالبة) » .. أما هذه الآراء الثلاثة فهي : اللاكينونة أو العدم غير موجود ؛ اللاكينونة أو العدم شيء موجود ، لكنه شيء مختلف عن العدم المطلق ؛ اللاكينونة أو العدم قائم ..

الرأي الأول هو رأي مفكر مثل بارميندس كما أنه يكاد يكون رأي جميع أصحاب النزعات العقلية في الفكر الفلسفي من أمثال ديكارت .. فالوجود ملاء ولا شيء غير الوجود ومن ثم فلا مكان للعدم فيه .. الوجود موجود والعدم غير موجود .

والرأي الثاني يضم موقف عدد كبير من الفلاسفة نجدهم ديمقريطس وأفلاطون وأرسطو وهيغل وبرجسون .. فديمقريطس يذهب الى أنه بين الذرات يوجد نوع من العدم ..

سارتر ديكارتى القرن العشرين

وسط هذا التراث الفلسفى عن مشكلة
العدم تأتى نظرية سارتر .. فما هو الجديد
الذى اضافهُ ؟

كما قسم ديكارت العالم الى قسمين : عالم
الجوهر الممتد ، وعالم الجوهر المفكر ، كذلك
قسمه سارتر الى قسمين : عالم الكينونة فى
ذاتها *being for - itself* وعالم الكينونة
لذاتها *being for-itself* العالم الأول هو العالم
الخارج عن الوعى والمطروح هناك فى الخارج
الملىء الكثيف الساكن غير المتحرك .. والعالم الثانى
هو عالم الوعى الذى يشتغل عن العالم الخارجى ..
وعالم الوعى هذا لا يشتغل على نفسه وانما
يشتغل على عالم الكينونة فى ذاتها .. ومن ثم
فان الوعى نفسه بلا محتوى .. لقد عدل سارتر
من جملة ديكارت المشهورة : « أنا أفكر اذن أنا
موجود » .. فقد رأى ان الكوجيتو المفكر هنا
ليس هو الكوجيتو البدئى بل هو كوجيتو يفكر
فى تفكيره .. وذهب سارتر الى ان هناك وعيا
بكرا سابقا على التأمل هذا الوعى جوهره
القصدية *intentionality* .. انه متجه الى الخارج ..
ومن هنا فالوعى بلا مضمون .. الوعى او الشئ
لذاته عدم .. وهذا هو انشغال سارتر الاساسى
حيث ان « انشغاله الاساسى قائم فى تفنيد
الكينونة لذاتها من معظم كينونتها » (الفريد
ديزان : النهاية الآسيانية ، مقال فى فلسفة جان
بول سارتر ص ١٢) ولكن لماذا هذا الانشغال



س . كيركجورد

من جانب سارتر بافراغ الشئ لذاته من كل
محتوى ؟ ذلك حتى يثبت أنه « ما من أصل لكل
عدم سوى الشئ لذاته » (المصدر السابق
ص ١٥) وسارتر مهتم للغاية بأن يصل الى هذه
المعادلة التى حدثنا عنها الفريد ديزان : « الشئ
لذاته = عدم = الوعى الانسانى = الحرية =
الاختيار الحر » (عن كتاب : سارتر عاصفة
على العصر . ص ٧٧) فان يكون الوعى
بلا مضمون يعنى أن هذا الوعى سيتجه الى العالم
الخارجى للاشتغال عليه .. بمعنى آخر ان
الحرية الانسانية ستكون متوجهة الى الخارج
تمارس نفسها فى الفعل ..

أشكال العدم الأربعة

فأين نلتقى بالعدم فى رأى سارتر ؟ الجواب
عنده قائم فى أربعة أمور . السؤال والتعطيم
والحكم السالب وسوء الطوية .

(يلاحظ بصفة عامة أن الذين يدرسون
مشكلة العدم عند سارتر يدرسونها فى ثلاثة
أمور هى : السؤال والتعطيم والحكم السالب
كما يتمثل هذا عن جان قال والفريد ديزان
والدكتور زكريا ابراهيم .. ومن الغريب أن
نسى الأمر الرابع وهو سوء الطوية خاصة وأن
سارتر يدرس فى الجزء الأول من كتابه « الكينونة
والعدم » مشكلة العدم ويخصص لها فصلين
الأول عن أصل السلب والثانى عن سوء الطوية ..
وفى الحقيقة اننا لو دققنا النظر لوجب أن ندرس
جميع المشكلات عند سارتر من خلال مشكلة
العدم حيث أن هذه الأخيرة تصبغ فلسفته
جميعا وتنفذ الى جميع مفاهيمه وخاصة الشئ
لذاته والحرية الانسانية والاختيار الحر ..)

السؤال عند سارتر هو جوهر الانسان ان
كان يمكن الحديث عن جوهر للانسان عنه ..
يقول فى دراسته الطويلة : « مشكلة المنهج »
وهى مقدمة كتابه « نقد العقل الجدلى » :
« الحقيقة الانسانية هى الوجود الذى تكون
كينونته موضع تساؤل فى كينونتها » (ص ١٦٨)
والسؤال انما يكشف لى عن عدمين أو لا كينونتين :
فالسؤال يعنى اننى أجهل الشئ الذى أتساءل
عنه ومن هنا توجد لا كينونة فى معرفتى ..
والسؤال قد يكون الجواب عليه بالنفى وهذا
يعنى امكان قيام اللاكينونة فى العالم الخارجى ..
ومن ثم فان « السؤال قنطرة مقامة بين
لا كينونتين : لا كينونة العارف فى الانسان وأمكانية
لا كينونة الكينونة فى الكينونة المفارقة » (الكينونة
والعدم - الترجمة الانجليزية - ص ٥) وهناك

معنى ثالث للكينونة ينشأ من وضع السؤال .. فان أسأل عن شيء ما يعنى أننى فى الجواب أقول أنه هذا وليس ما عداه ومن هنا ينشأ العدم من جراء التعيين .. وبهذا « مع السؤال تدخل جرعة معينة من السلبية فى العالم : اننا نرى العدم يلون العالم ، ويلمع على الأشياء » (الوجود والعدم - ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوى - ص ٧٩) .

والعدم يواجهنا أيضا فى التخطيم destruction فاذا حدثت كارثة فان مقدار العالم المادى قبل الحادثة سار لما بعد الحادثة . لكن هناك اختلاف فى الشكل وهذا الاختلاف هو ما يكشفه الشاهد - ومن ثم فان التخطيم أو التعديم لشكل من الأشكال هو شكل من أشكال العدم لهذا الشكل يظهر بفضل الحقيقة الإنسانية « وبمعنى ما من المعانى ان الإنسان هو الكائن الوحيد الذى يمكن أن يتم به التخطيم » (الكينونة والعدم ص ٨) .

والعدم يواجهنا ثالثا فى الحكم السالب .. فانا عندما أتوجه الى المقهى لملاقاة صديق لى ولا أجده فأننى أخلص الى أن صديقى ليس هناك .. لقد توقعت أن أجده ، لكننى وجدت « لا شيء » .. « اللاشيء » كان هناك .. ومن ثم ينفذ العدم الى العالم ..

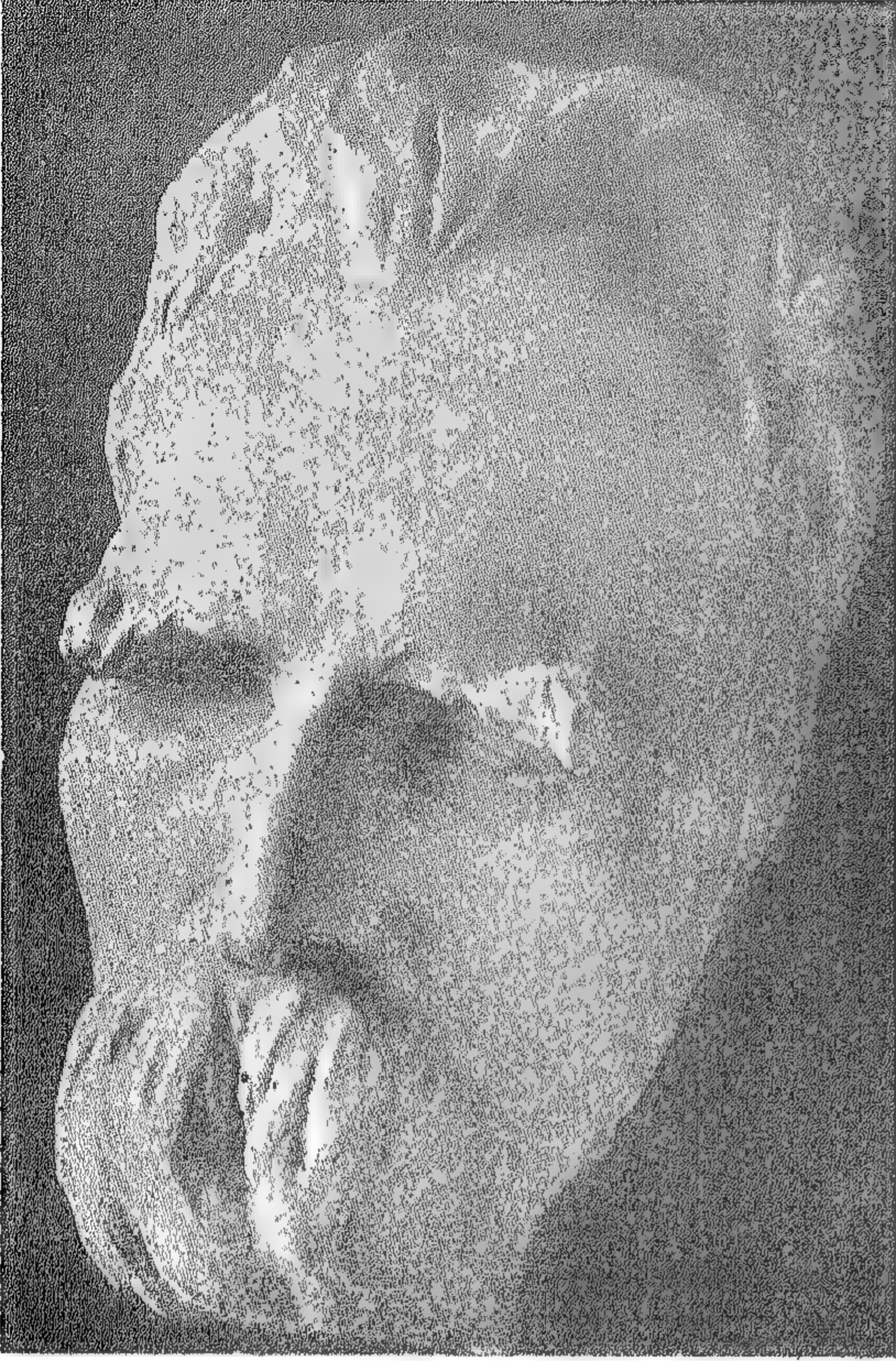
والعدم يواجهنا رابعا فى سوء الطوية bad-faith أو أن سوء الطوية بمعنى أدق يكشف لنا الطبيعة الإنسانية .. ان الإنسان حر وهذه الحرية

تسبب له القلق ومن ثم يحاول الإنسان أن يخفى أو يهرب من قلقه عن طريق خداع الذات .. وسوء الطوية ليس كذبا حيث أن الكذب يقتضى كاذبا وآخر مكذوبا عليه ويستغل الثنائية الأنطولوجية بين الكاذب والمكذوب عليه .. لكن سوء الطوية هو كذب على الذات من قبل الذات .. فالخداع والمخدوع انسان واحد .. والانسان يلجأ الى سوء الطوية ليهرب من حقيقته من أنه حرة ، وأن عليه أن يمارس هذه الحرية فى الخارج .. ان الإنسان بسوء الطوية انما يحاول أن يهرب من تجاوزه وتخطيه .. ومن ثم فانه « بسوء الطوية تظهر حقيقة من الحقائق ، ويظهر منهج للتفكير ، يظهر نمط من الكينونة يشبه نمط الكينونة الذى للأشياء ، ان الخاصية والأنطولوجية لعالم سوء الطوية الذى يحيط به الإنسان نفسه فجأة هو هذا : الكينونة هنا هى ما ليست عليه ، وهى ليست ما هى عليه » (الكينونة والعدم ص ٦٨) بمعنى آخر ان سوء الطوية محاولة للهرب من أن جوهر الوجود الإنسانى هو العدم وذلك باللجوء الى الشيء فى ذاته بهدف اخفاء القلق وبإلغائه الناجم عن ادراك الإنسان أنه حرة ..

العدم مادة الرفض والتحدى

اذن فان مصدر العدم عند سارتر هو الشيء لذاته الذى لا يتطابق مع نفسه اطلاقا والذى هو على مسافة دائمة من نفسه والذى يتجاوز ذاته محاولا أن يتوحد فيه الشيء لذاته والشيء فى ذاته و « الشيء لذاته هو أشبه بتعديم دقيق له أصله فى قلب الكينونة ، وهذا التقديم كاف لاحداث جيشان كلى للشيء فى ذاته . وهذا الجيشان هو العالم » (الكينونة والعدم ص ٦١٧ - ٦١٨) .. ومن ثم فان العدم هو شيء جوهرى بالنسبة لمفهوم الحرية عند سارتر « فالعدم هو مادة تجاوز العالم » (التخيل - الترجمة الانجليزية بعنوان سيكولوجية التخيل - ص ٢١١) انه مادة المشروع الإنسانى الذى يقدفه الإنسان نحو المستقبل . انه مادة الرفض والتحدى للشيء فى ذاته الكثيف المصمت و « الشرط الأساسى لقولنا (لا) هو ان اللاكينونة هى حضور دائم فىنا وخارجنا وأن العدم يسكن الكينونة » (الكينونة والعدم ص ١١) . ومن ثم يخلص سارتر الى النتيجة التى تكاد تكون خلاصة لكل فكره الفلسفى : « ان العدم يقبع





ف . نيتشه

تجريدان فارغان وأن الواحد فارغ مثل الآخر (فانه ينسى أن هذا الفراغ هو فراغ من شيء . (الكينونة والعدم ص ١٥) . ويواصل سارتر نقده لهيجل حيث يتلخص رأيه في أن « الوجود الخالص واللاوجود الخالص هما تجريدان اتحادهما وحده سيكون الأساس في الوقائع العينية » (الوجود والعدم ص ٦٣) . لكن الشيء الذي يأخذه سارتر على هيجل ليس صحيحا . . . فهيجل عندما يتكلم عن العدم فانما يتكلم عنه في المستوى الأنطولوجي أما سارتر فقد نقل مجال البحث من الأنطولوجيا إلى السيكلوجيا . . . فالعدم عند سارتر مغالية من قبل الوعي ولا نلتقي به في الخارج . . . لقد نقله سارتر إلى المجال السيكلوجي وأن يكن يظل يدرسه بمنهج التحليل الفلسفي . . . كما أن نقده لهيجل ليس دقيقا . . . فعندما ذكر هيجل أن الكينونة المحض وقد تجردت من كل وصف فانه لا يصل إلى اللاكينونة المحض بل يواصل الرحلة

ملتغا في قلب الكينونة - أشبه بالدودة » (المصدر السابق ص ٢١) الإنسان هو ذلك الثقب في جدار الكينونة . . ثقب بلا كينونة . . لكنه ثقب عبارة عن حرية تمارس نشاطها . . ويترتب على هذا كما قالت هازل بارنز في مقدمتها لترجمة الانجليزية لكتاب « الكينونة والعدم » انه : « لما كان الإنسان (هو الكائن الذي يظهر به العدم إلى العالم) فان هذا يعني أن الإنسان نفسه هو (الكينونة والعدم) » (ص ١٨ من المقدمة) . . وبهذا نتبين أن النفس عنده هي « فقاعة ، والفقاعة لشيء في مركزها » (وليم باريت : الإنسان اللاعقلاني . دراسة في الفلسفة الوجودية ص ٢٢٠) ولكن اذا كانت النفس فقاعة خاوية فهل يعني أن تظل ساكنة ؟ الأمر عند سارتر بالعكس « ان عدمية النفس هي أساس ارادة العمل : القناعة خاوية وستنهار ، فماذا يبقى لدينا سوى الطاقة والعاطفة لتحديد هذه الفقاعة في الخارج ؟ . . ومن ثم لا يستدير سارتر من عدمية إلى الحنو والقداسة ، بل يستدير إلى الحرية الانسانية كما تتحقق في الفعالية الثورية » (المصدر السابق ص ٢٢٠) .

سارتر بين هيجل وهيدجر

والآن ، ما هي مكانة سارتر في التراث الفلسفي بشأن مشكلة العدم ؟ وما مقنن دار أصالته في هذا ؟ وهل استطاع أن ينقد المشكلة من المآزق التي ادخلها فيها الفلاسفة السابقون حينما ردوا العدم إلى أمور أخرى غير العدم ؟ وهل استطاع أن يكون آمينا للنهاية مع نفسه ومتسقا في تفكيره ؟

يقول موريس كرانستون : « ان سارتر لا يقبل الرأي الكانتي الذي يذهب إلى أن فكرة العدم يمكن اشتقاقها من الأحكام السلبية ذلك لأنه يرى أننا نستطيع أن تكون لدينا أحكام سلبية دون وجود تصور سابق للسلب . كما أنه يقاوم الفكرة الهيجلية من أن الوجود واللاوجود من قوام أنطولوجي واحد » (سارتر بين الفلسفة والأدب - الترجمة العربية ص ٦٦) .

ان سارتر في مجال مشكلة العدم انما اقام حله على أساس نقده لكل من هيجل وهيرجر بالذات . . ففي رأيه ان « كلا منهما انما يهمل نسيج العقل الانساني أو الوعي » (هازل بارنز في مقدمتها لترجمة الكينونة والعدم ص ٢٤ من المقدمة) وينصب نقد سارتر لهيجل على أن الأخير عندما كتب عن الكينونة والعدم « (انهما



هـ . برجسون

الى المركب ، الى الصيرورة .. فكان الكينونة المحض واللاكينونة المحض ليس لهما كينونة حقيقية ، أما الذى له كينونة حقيقية فهو الصيرورة وهو عين ما يطالب به سارتر ..

وعلى أساس من نقده لهيجل يتقبل محاولة هيدجر لفهم العدم .. فهو يرى أن « هيدجر وهو يقيم امكانيات الفهم المحسوس للعدم ، لم يقع في الخطأ الذى وقع فيه هيجل ؛ فهو لم يتصور كينونة للكينونة ؛ بل لم يتصور حتى كينونة مجردة . فالعدم ليس ؛ انه يتعدم نفسه » (الكينونة والعدم ص ١٧) والى هنا ينتهى التقبل السارترى للمفهوم الهيدجرى .. ذلك أن سارتر يسلم مع استاذة بأن العدم سابق وضرورى على السلب ، لكنه لا يجعل العدم بعد أنطولوجيا بل بعدا نفسيا .. فاعلية سالبة هى التى تقوم بتقسيم العالم الى اجزاء واشكال .. ومن ثم ينتهى الى أن يؤخذ بين العدم والسلب « الواقع على الرغم من أن سارتر قد أراد أن يواصل محاولة هيدجر من أجل اثبات أن العدم هو الأصل في السلب ، فانه قد انتهى الى القول بأن العدم نفسه سلب ، وبذلك لم يعد هناك موضع للحديث عن أسبقية العدم على السلب ، بل أصبح هناك ضرب من الهوية بين الاثنين » (الدكتور زكريا ابراهيم : تأملات وجودية ص ١٩٤) .. واذا كان جان قال قد لاحظ أن « هيدجر هو نفسه لا يستطيع أن يظل أميناً لنظريته فهو في نهاية المطاف يؤكد أن هذا العدم هو الكينونة باعتبارها مختلفه عن الموجودات . ومن ثم فهو ينتقل من التفسير الثالث من أن اللاكينونة قائمة الى التفسير الأول » (درب الفيلسوف ص ٢٤٩) فان سارتر بالمثل لا يستطيع أن يظل أميناً لنظريته حتى

النهاية وان كان على أساس مختلف .. الاول بحكم أنه حصر نفسه في النطاق الأنطولوجى والثانى بحكم أنه حصر نفسه في النطاق السيكولوجى .. حيث انتهى سارتر الى المعادلة: الوعى = العدم = الفاعلية السالبة .. ومن هنا انتهى الى ما نقده في البدء وبهذا نصل عنده - تماما كما وصل جان قال عند هيدجر - الى انتفاء الراى الثالث القائل بأن اللاكينونة قائمة ونصل الى الراى الاول وذلك على أساس أن « تأكيد كينونة اللاكينونة هو بالضرورة قريب للغاية ، بل وربما يتطابق مع تأكيد لاكينونة اللاكينونة » (المصدر السابق ص ٢٥١) ويتبين أن بعض أتباع هيدجر . (سارتر مثلا) وهم يفكرون في مواصلة تفكيره أو تحسينه قد فسروا مذهبه في النهاية على ضوء الهيجلية وخففوا من نظريته في العدم فحولوها الى مذهب هيجل في السالبة ، بل لقد تصوروا العدم على أنه عدم منقسم ، عدم ديمقراطى ولكن على أساس أكثر امعانا في النزعة التصورية ، أو بالأحرى أكثر امعانا في الناحية السيكولوجية » (المصدر السابق ص ٢٤٩) .. واذا كان هنيمان يقول لنا « انه على حق في تمييزه بين السلب المنطقي واللاكينونة الأنطولوجية » (الوجودية والازمة الحديثة ص ١٣٣) فانه لا يظل أميناً حتى النهاية مع هذا التمييز من جهة ، ولا يعطى للكينونة بعدا أنطولوجيا من جهة أخرى .. ويتضح لنا أن سارتر لا يندرج تحت الراى الثالث حسب تقسيم جان قال وإنما يندرج تحت الراى الثانى .. او بمعنى أدق يندرج تحت نطاق الراى الاول حيث أن احالة العدم الى شيء شبيهه بالعدم هو بمعنى ما من المعانى احالته الى شيء آخر ليس العدم .

أصالة سارتر الفلسفية

حقيقة ان أصالة سارتر تكمن في توحيد بين العدم والحرية والوعى .. وكما قال ولين باريت : « انه لم يحدث في فكر الغرب من قبل أن النفس قد أصبحت متلفعة بمثل هذا السلب ، وعلى الانسان أن يتردد الى الشرق ، الى الفيلسوف البوذى ناجار جونا Nagarjuna (حوالى ٢٠٠ قبل الميلاد) بمذهبه في عدم جوهرية النفس Anatma حتى يلتقى بمثل قائمة السلوب التى وضعها سارتر » (ص ٢٢٠) .. وكما قال فوزست ولينز وروبرت كيركباتريك في مقدمتها للترجمة الانجليزية لمقالة سارتر المبكرة : « تجاوز الذات » : « ان اللاكينونة هى تحديه

يعنى إن العدم قائم في الوجود منذ البدء فهو ليس لاحقا له ، وإنما هو متعاصر معه ..

بجانب هذا فإن سارتر وهو يتناول إشكالات العدم إنما نسي أشكالا أخرى له .. من ذلك ما نبهت إليه هازل بارنز « من المهم أن نلاحظ على أية حال أن سارتر .. يتجاهل مجموعة كاملة من التجارب الخاصة التي تعد فكرة العدم فيها هامة للغاية ، ألا وهي التاريخ الشامل للتصوف » (مقدمة المترجمة للترجمة الانجليزية للكينونة والعدم ص ٢٥ من المقدمة) بجانب تجارب أخرى مثل عدم الشعور بالآنا والشعور بأننى شخص ثالث والشعور بأننى لست هنا ..

مشكلة العدم أم عدم المشكلة !!

فإذا كانت مشكلة العدم - كما تتضح عند سارتر - إنما تفضي الى مجموعة من التناقضات أو أنها لا تستقيم إلا على أساس مجموعة من التناقضات بالنسبة للألفاظ والقفز الى النتائج من مقدمات لم تثبت صحتها وعدم القدرة على التمشي المنطقي حتى النهاية ، فإننا لا نريد أن نخلص الى ما خلص اليه سارتر ، فإن من أن « مشكلة الكينونة تبدو في النهاية على أنها لا كينونة هذه المشكلة » (درب الفيلسوف ص ٢٥١) فالحقيقة أن الفلاسفة يخطئون حينما لا يتناولونها على أن العدم بعد مطرود بنقيضه الكينونة وأن العدم هو المشكلة والكينونة هي الحل وأن الاثنين في تفاعل مضطرب يحاول كل منهما أن يطرد الآخر وأنه داخل واحدتهما يجب دراسة العدم ..

وإذا كان هدف سارتر من دراسته للعدم هو أن تنفذ من خلالها الى الحرية حيث تتساءل « ماذا ينبغي أن تكون عليه الحرية الإنسانية إذا كان العدم ينبغي أن يأتى الى العالم عن طريقها ؟ » (الوجود والعدم ص ٨١) فإن الحرية لها حديث آخر - ليس هنا - ومن ثم جاء عدم الحديث عن الحرية ..

مجاهد عبد المجيد مجاهد

الفلسفى» (ص ٢٦) أنه تجد فلسفى .. وتجد أصيل .. لكنه تجد غير حقيقى .. ذلك أن سارتر وقع في مجموعة من الأخطاء معظمها منطقي .. فهو يخلط بين المصطلحات ومن ثم يقفز الى نتائج ليست في المقدمات ... ففي حديثه عن السؤال يقول ان السؤال يفترض جهلا من السائل وهذا يعنى لا كينونة في المعرفة . وهو خلط غريب واساءة توحيد بين مصطلحين عندما يجعل اللاكينونة مساوية للجهل .. وهناك خلط ثان عندما يتناول مشكلة السؤال أيضا ويقول ان امكان قيام جواب بالنفى يعنى أن هناك لا كينونة في العالم فهو يخلط بين اللاكينونة الانطولوجية والسلب المنطقي .. كما ان هناك خلطا ثالثا عندما وحد بين اللاكينونة وفكرة الاختلاف عندما تبنى رأى أفلاطون وقال ان التعريف يفترض لا كينونة التعيين .. ومن ثم يصل الى خلط رابع عندما يوجد بين المعانى المختلفة التي يطلقها على اللاكينونة .. حيث أن الجهل لا يساوى السلب لا يساوى فكرة الاختلاف ..

بل الأكثر من هذا ان سارتر غير متسق مع نفسه فهو في معظم كتاباته يقول ان العدم لا مكان له في الكينونة في ذاتها ، وإنما مكانه الكينونة لذاتها .. وهذا يعنى ان العدم لاحق على الكينونة .. نظرا لأن « العدم لا يستطيع أن يعدم نفسه الأكسيج - تحت infra-structure شيء » (المتخيل ص ٢١٠) ومن ثم « فإنه سيكون متأخرا عنه (الوجود) منطلقا لأنه يفترض الوجود من أجل نفسه » (الوجود والعدم ص ٦٧) لكن سارتر في نص آخر يناقض نفسه فهو يقول : « الشرط الأساسي لقولنا (لا) هو أن اللاكينونة هي حضور دائم فيها وخارجنا وإن العدم يسكن الكينونة » (الكينونة والعدم ص ١١) وهذا النص يبين أن العدم لم يعد في قلب الشيء لذاته بحسب ، بل أصبح في قلب الشيء في ذاته أيضا .. ومن هنا ألقى سارتر مفهوما من مفاهيمه فهو قد جعل الشيء في ذاته مصمتا صلبا فانقل العدم بهذا اليه وأصبح قوامه الهشاشة Fragility تماما كما هو الشبان بالنسبة للشيء لذاته ..

والتناقض عينه نجده في نص آخر في « الوجود والعدم » يقول سارتر أن العدم « يستمد وجوده من الوجود » (ص ٦٩) وهذا

سارتر في ثياريه

عبد الفتاح الديدي

Sartre

et les Courants

de Son temps

المدخل :

إذا جازنا أحد المؤلفين بكلام ادعى أنه فلسفة
وجب علينا أولا أن نقيس هذا الكلام بمقدار
أصالة في حقل الفلسفة . أي وجب علينا أن
نعرف مجموعة الروابط التي تعقد الصلة بينه وبين
أفكار السابقين عليه في ميدان الفلسفة . لا يمكن
أن تبني الفلسفة على فراغ ولا يمكن أن تكون
الأفكار فلسفة إلا بقدر ما يكون لها من جذور
ممتدة في أعماق التربة التي تنشأ فيها .

ولذلك يستحيل كما يقول جان فال في بعض
كتبه أن تكون الفلسفة اليونانية قد ظهرت ابتداء
من تساؤل اليونانيين الأقدمين : ما هذا الكون ؟
ولماذا وجدنا ؟ ما الذي خلق العالم ؟ من منشأ
هذا الوجود ؟ فلا يعقل أن تكون الفلسفة قد ظهرت
ابتداءً من هذه الأسئلة لأنها أسئلة خواء . ولكن
استطاع مفسرو الفلسفة وشراحها ومؤرخوها

أن يقبلوا هذا الوضع لمجرد التبسيط . والواقع
رغم ذلك أن ذلك التبسيط لا ينتمي إلى الحقيقة
الواقعة بحال . ومن الثابت المؤكد أن الفلسفة
اليونانية نشأت كغيرها فوق ملاء حقيقى في حقل
الفكر الانساني وأنها مبنية على سوابق فعلية
متقدمة .

وإذا جازنا اليوم أو بالأمس القريب فيلسوف
مثل سارتر وألقى إلينا بكلام أسماء فلسفة وجب
علينا أن ننظر إلى كلماته وعباراته نظرة فاحصة
كي نتأمل الرصيد الذي تحمله . وكلما مضينا في
وزنه وفحصه وتقديره تبين لنا كل المفسرون
التاريخي الذي يحمله بين طياته وكل الرصيد
العقلي الذي يكمن في تفصيلاته ويتميز به من
سواه . وجاءت في كتاب وليام جيمس عن العالم
المتعدد (ص ٢٦٢) العبارة الآتية : « خضع نفسك
في مركز الرؤية الفلسفية لأي إنسان وستفهم في



**الحال كل المسائل المتنوعة التي تدفعه الى الكتابة
او الكلام » .**

سارتر والهيكلية

ولم يكد سارتر يلقى بفلسفته الوجودية الى الناس منذ شبابه الاول حتى تساءل الجميع عن المصدر الذي جاءت منه افكاره وعن ينبوع الذي استمد منه عصارة فكره واستقى منه خطوط آرائه العريضة . غير انه كان من الصعب في اول الامر ان يتبين الباحث بوضوح مدى اخلاص هذا الفيلسوف الوجودي بالنسبة الى هيكل (١٧٧٠ - ١٨٣١) ولم يلبث جميع الباحثين بعد ذلك ان اكتشفوا العلاقة الوثيقة بين فكر هيكل ومضمون الفلسفة الوجودية كما أسسها جان بول سارتر . وادد ان اقولها هنا ببساطة قبل الشروع في اى كلام عن سارتر ، ان فلسفة سارتر مستحيلة

الفهم بغير تخطيط اولى عنام . وهي كذلك مستحيلة الخضوع لتخطيط عام بغير تحديد لنقطة الاتصال بين مفهوم العلم عند سارتر وبين مفهوم الفلسفة بعامة . وبالتالي فقد صار من الضروري هنا ان نكتشف مؤدى المعرفة الفلسفية ودلالاتها عند سارتر . واذا لم يتم توضيح هذه النقطة من مبدا الامر استحال بلوغ اى مرحلة من مراحل الفكر السارترى .

واحب ان اقول ان سارتر قد واصل هنا في هذا الموضوع بالذات مفهوم هيكل نفسه عن الحقيقة . وعلى ذلك أصبح شرح الموضوع اولا لدى هيكل ضروريا ولازما من اجل العبور الى معناه لدى سارتر . او بعبارة اخرى ان شرح هذه النقطة المعرفية الأساسية لدى هيكل ستؤدى الى وضوح الامر بالنسبة الى سارتر نفسه بعد ذلك .

القرارة تعاقد كرم صربين المؤلف والقارئ ينمو كل منهما بالآخر

جزء الصورة بمجموع أجزائها الأخرى . فيكون الحقيقي هو المباشر وقد صار متوسطا .

المباشرة هي لقاء الشيء مباشرة والتوسط أو عدم المباشرة هو لقاء الشيء وسط مجموعة علاقاته أو وسط جملة روابطه من حوله . والحقيقي هو المباشر المتوسط أو هو ما ندركه مباشرة ولكن وسط مجموع العلاقات التي تربطه بسواه .

ولكن ما أهمية ذلك في مجال الفلسفة ؟ أهميته أن الفلسفة تريد أن تبلغ الأشياء مباشرة وأن العلم يريد أن يبلغ الأشياء عن طريق القواعد والأصول والتجارب العملية . غير أن الفلسفة لا تستطيع مع مباشرتها لتجارب الحياة أن تتخلي عن حقائق العلوم . ولذلك فإن الفلسفة إذا استطاعت أن تواصل عملها لا ينبغي بالنسبة إليها أن تغفل جملة النتائج العلمية . بل إنها لا تملك التقدم في حقل المعرفة والاحتفاظ بقيمتها العلمية وبقدرها الصحيح ما لم تحافظ على مباشرتها للتجارب في أرجاء الحياة وعلى الطبيعة مع المام بوضع هذه التجارب بالنسبة إلى ما عداها ومع حرص على ادراك كل شيء في جملة صلاته بغيره من الأشياء التي تشملها أو التي تنفرع منه .

أي أن الفلسفة تحرص على المباشر وقد خضع للتوسط من أجل التحقق من مضمون كل تجربة على مستوى علمي مقبول . وهذا هو الدور الذي استمر سارتر يؤديه في حقل الفلسفة غير عابئ بكل ما يوجد في الفلسفة من المواقف المتعارضة . وكان هيجل قد أوضح هذا الموضوع المعرفي في « بحثه » سنة ١٨٠١ الذي صار بعده مدرسا للفلسفة في جامعة فيينا . ومن المهم أن نذكر هنا أن هذه الفكرة تطورت على قلمه تطورا كبيرا سنة ١٨٠٢ في كتابه عن النسق الأول . فهذا التطور عند هيجل له دلالة بالنسبة إلى تطور أفكار سارتر نفسه وانتقاله من موضوع المعرفة إلى موضوع المذهب الفلسفي كما سيرد بعد قليل .

سارتر وهوسرل

ومن الملحوظ أن كلام سارتر وعباراته كانت تحمل في كتابه الأول عن الخيال شعارات ظاهرية .

ونحن نعرف أن هيجل أصر على أن الحقيقي هو المباشر . ولكنه لا يصبح مباشرا إلا إذا مر بمرحلة التوسط أو عدم المباشرة . أي أن الحقيقي عند هيجل هو المباشر غير المباشر . فما معنى ذلك ؟

معناه أن هيجل احتفظ للمعرفة بضرورة لقاء التجربة لقاء مباشرا . ولا توجد أية صعوبة في فهم هذه العبارة . المعرفة هي اللقاء المباشر لتجربة كل ما يحيط بنا . غير أن هذه التجربة لا تصبح حقيقة إلا إذا تجاوزت المباشر إلى مجال اللامباشر أو غير المباشر أو ما نطلق عليه اسم التوسط .

فاذا أدركنا أن التوسط عند هيجل هو ادراك الشيء وسط مجموعه الشامل المحيط به أو القائم من حوله سهل علينا فهم هذا الكلام . لا بد من التجربة المباشرة لتحقيق المعرفة . غير أن تحول هذه المعرفة إلى حقيقة يقتضي منا تجاوز المباشر إلى اللامباشر . أي بدلا من الاكتفاء بلقاء التجربة الخاصة بأي شيء مباشرة نذهب إلى حد لقاءها في المحيط الخاص بعلاقاتها بغيرها على نحو ما نفهم



هيجل

ف . هيجل

ويطلب منه ما يطلبه من نفسه لأتسى هذه الثقة كرم وعزة

الى القانون العام ؟ هل نستطيع ان نبلغ الشكل العام خلال التجربة الموضوعية بغير ان تخضع لشروط الاستقراء المعروفة ؟

هذه هي القضية التي حاول سارتر ان يقدم بها الفلسفة « الظاهرية » الى المفكرين والمثقفين الفرنسيين . ولعلنا لا نعدو الواقع اذا قلنا ان هذه المشكلة كانت مشكلة سارتر نفسه وان الرد الذي عرضه في كتابه عن الخيال ليصبح جزءا من التفسير الظاهري لم يكن سوى تمهيد لاجابته التي شملت ملامح فلسفته بأكملها .

والسؤال الذي طرحه سارتر على نفسه اول الامر هو : « هل تدخل الصورة الذهنية ضمن عناصر الوعي ام لا ؟ هل وجود الصورة الذهنية وجود أصيل في تكوين الوعي ام انه مجرد وجود عرضي عابر ؟ » هذا هو السؤال ، ويترتب على اجابة هذا السؤال ان نعرف ما اذا كانت الصورة الذهنية نفسية ام غير نفسية . اذ لو كانت الصورة الذهنية داخلة ضمن العناصر المكونة للوعي صارت بالضرورة نفسية . اما اذا كانت شيئا عرضيا لا يمس تكوين الوعي ذاته لم تكن لها حقيقة نفسية ما .

او بعبارة اخرى اذا كانت الصورة الذهنية بضعة أساسية من كيان الوعي كانت بالضرورة نفسية . اما اذا كانت صلتها بالوعي مجرد صلة صندوق بمحتوياته من الكرات او البرتقالات التي لا تعد جزءا من الصندوق ذاته كانت الصورة الذهنية شيئا مغايرا لطبيعة الوعي ذاته على نحو ما تخلو الكرات او البرتقالات الموجودة داخل الصندوق من صفات الصندوق الأساسية .

فأجاب سارتر بصدد كلامه عن هوسرل ان علاقة الصورة الذهنية بموضوعها الخارجى الذي جاءت هي كصورة له هي علاقة احالة متبادلة بين الوعي من جهة وبين شيء ما من جهة أخرى . أى ان الصورة الذهنية بعبارة أخرى ليست جزءا من الوعي ولا توجد داخل الوعي بوصفها عنصرا مكونا من بين العناصر الداخلة في تكوينه . والنتيجة هي انه يستحيل ان تكون الصورة الذهنية مجرد محتوى نفسى .

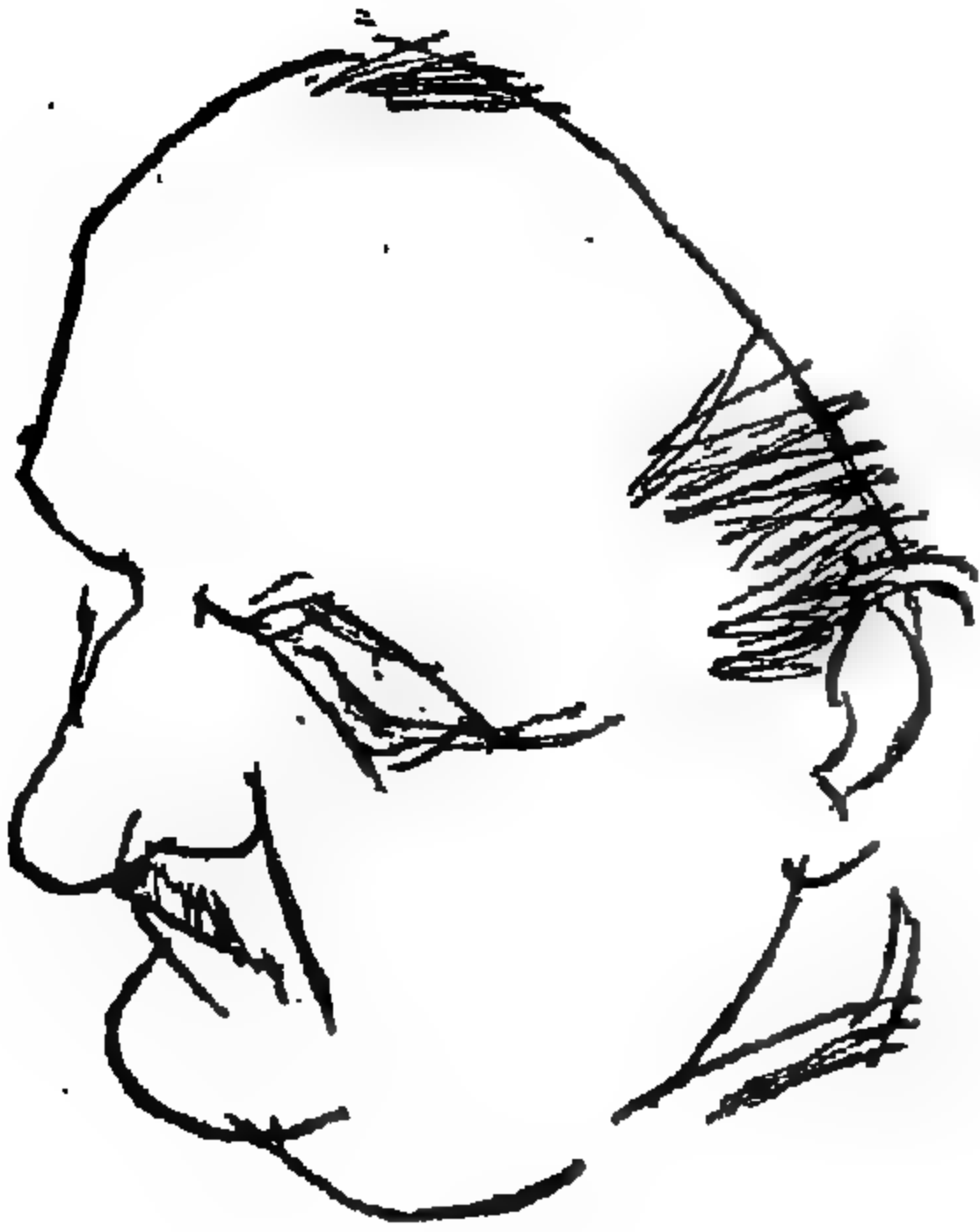
ولم تكن هذه الشعارات معروفة في فرنسا على نطاق واسع . حتى ذلك الوقت . وقد نهج سارتر في هذا الكتاب الأول نهجا جديدا غير معروف كذلك لدى مثقفي مصر . وبدأت الفاظه وتراكيبه مفاجأة للجميع . وكان القارئ يشتم بسهولة من كلامه اتجاهها ظاهريا وواضح المعالم واضح المرمى والهدف .

وقد ظهر كتابه عن « الخيال » لأول مرة سنة ١٩٣٦ . وأدى هذا الكتاب المقصود منه تماما . أعنى انه قام بدراسة الخيال دراسة ظاهرية مستقلة عن علم النفس بالمعنى التقليدى المعروف . وتعرض سارتر في مطلع الكتاب لقضية الصورة الذهنية وأوضح المفهوم التقليدى المتعلق بها . ثم عرج على هوسرل عقب ذلك وأجلى الفارق بين موقف هوسرل والموقف التقليدى الشائع بعامه . وأفاض في الكشف عن حركية الصورة الذهنية بعيدا عن السكون والثبات المقترنين بها في المفهوم التقليدى .

ذلك ان سارتر تعمد ان تكون دراسته للخيال دراسة نقدية تمهد لاكتشاف أسس التفكير « الظاهري » مستقبلا وتشير الى كل ما يمكن ان تؤدي اليه كل الدراسات المتعلقة بموضوعات الوعي . وكان من الواضح ان كلامه من الوعي لم يقتصر فقط على مبادئ التفكير المثالى القديم وانما نظر الى الوعي نظرة تكشف عن مدى ارتباطه بالواقع وبالأخرين .

وقال سارتر ان دراسته النقدية لتصنيف الخيال في الفلسفات القديمة جعلته يتنبه الى ان الصورة الذهنية لا ترتبط بأى مضمون حسي ولا تقوم بحال من الأحوال على أساس من ذلك المضمون الحسى ، ولكى نذهب الى أبعد من المدى الذى وصلت اليه تلك الأفكار لابد ان نرجع الى التجربة الموضوعية من أجل وصف الصورة الذهنية في صميم مثولها العيني أى على نحو ما تتكشف للتأمل أو للتجربة الذاتية .

غير ان هذا التأمل او هذه التجربة قد تتعرض للخطأ . ومن الضروري بالتالى البحث عن نوع جديد من علم النفس لا يعتمد على الاستقراء وان ظل رغم ذلك خاصا بالتجربة الموضوعية . فهل ثمة تجربة مميزة بخصائصها الفريدة توصلنا مباشرة .



م . هيدجر

أحدى وسائل التصويب أو « التنشيط » نحو ذلك الإنسان من حيث هو كائن حقيقي موجود . وعلى ذلك فإن الوعي في فعل الخيال الذي تتوفر له هذه الصورة يتصل اتصالاً مباشراً بشخص ذلك الإنسان الذي هو موضوع الصورة الذهنية . وهي لذلك تتناسب معه مباشرة .

سارتر وهيدجر

وكما انتقل هيجل من فكرة ان الحقيقي هو المباشر اذا صار ذا واسطة الى فكرة النسق الفلسفي بين سنتي ١٨٠١ و ١٨٠٢ كذلك انتقل سارتر من الجدل الاولى الى النسق العام بين سنتي ١٩٣٦ و ١٩٤٠ في كتابيه الخيال والمخيلة . فقد شرعت فكرة المذهب الفلسفية في البزوغ بين دفتي الكتاب الأخير . وبدأت أولى بشأنها مع ملاحظة سارتر انه قد تأسره أحداث الرواية البوليسية التي يقرأها دون ان يكون ذلك مبرراً لاعتقاده في عدم خيالية تلك الأحداث . وبالتالي وجد سارتر انه لا مندوحة عن تقرير العلاقات النسقية العامة بين الافكار كجزء مكون لحقيقة المراتب المباشرة .

والواقع ان انتساب سارتر الى كل من هوسرل وهيدجر في التفسير والايحاء ضلل الكثيرين عن حقيقة أصل تفكيره ومنعاه العقلي . وأدت قراءة الكثيرين لسارتر على ضوء الافكار غير الهيكلية الى ما لا حصر له من سوء الفهم .

مثال ذلك أن سارتر قد خرج فعلاً على مفهوم هوسرل عن العلم وان بقي مرتبطاً بمفهومه

او بعبارة أخرى اذا كانت الصورة الذهنية موجودة في الذهن حقاً وكانت بالفعل واقعة داخل إطار الوعي فلا يعنى ذلك انها تنتمي الى الوعي انتماء تكوينياً . واذا لم يكن انتماءها الى الوعي تكوينياً انتفت عنها صفة « النفسية » المجردة . والواقع ان الصورة الذهنية لا تشترك في تكوين الوعي ذاته كأنها أحد العناصر المكونة لحقيقته . وسبب ذلك هو ارتباطها على نحو ما بشيء بالخارج . وتقوم علاقة الارتباط هذه على أساس ما نسميه عادة « الاحالة المتبادلة » بين الوعي وبين شيء معين خارج الوعي . ومن شأن هذه العلاقة أن تنفي العامل النفسي من الموضوع لسببين : أولهما ان الصورة الذهنية كمقابل لشيء في الخارج ليست في حد ذاتها موضوعاً نفسياً . وثانيهما ان الصورة الذهنية لم تعد بحكم وجودها داخل الوعي عنصراً مكوناً من عناصر الوعي .

وحتى في حالة وجود صور ذهنية غير ذات مقابل خارجي لها لا يمكن أن تكون تلك الصور الذهنية من مكونات الوعي الأصلية . فهناك ولا شك صور ذهنية لموجودات وهمية مثل الغول أو العنقاء . وبحكم اعتماد هذه الصور الذهنية في وجودها على مضامين نفسية لا على مقابلات خارجية تصور البعض امكان اعتبارها ذات حقيقة نفسية . ولكن الواقع أن هوسرل وسارتر اتفقا بشأن عدم اشتراك هذه الصور الذهنية ذات المضامين النفسية في مكونات الوعي الأصلية . وبالتالي لا يحق لها أن تصبح مجرد موضوعات نفسية . وبذلك بقيت رغم قوة انتمائها النفسي غير ذات موضوع نفسي .

واذا كانت الصورة الذهنية قد تحولت على يد هوسرل الى تكوين « قصدي » . أي الى تكوين يشير الى حقيقة بخارج الوعي . فقد انتقلت بذلك من كونها مجرد صورة ذات مضمون ساكن في الوعي الى كونها ذات دلالة قصدية اشرائية . أي أن دخول الصورة الذهنية في علاقة تقابل مع شيء خارجي ينقلها من مجرد كونها صورة جامدة في الوعي لتصبح ذات علاقة قصدية بشيء خارجي . ولا تكون الصورة الذهنية في الوعي شبيهة بما تتركه السفينة من أثر على سطح الماء حين تشق عباب البحر . بل تكون الصورة الذهنية بمثابة شكل من أشكال الوعي المنظم الذي يتناسب مع حقيقة المقابل الخارجي لها . واذا كان في ذهني صورة عن شخص ما كانت تلك الصورة متعلقة تعلقاً قصدياً بذلك الإنسان الذي هو موضوعها . وبذلك تكون الصورة الذهنية

وحيثما اختلف سارتر مع هيدجر بشأن طبيعة المذهبية النسقية في الفلسفة وجد كل منهما نفسه على طرفي نقيض تقريبا . ذلك ان هيدجر تنكر لفكرة النسقية المذهبية فيما تنكر له من الافكار ولم يلق أى اهتمام نحو اكتمال نسقه المذهبي الوجودي اسسوة بالانساق المذهبية الشامخة . أما سارتر فحافظ على مذهبيته ونسقيته تماما على نحو ما فعل هيغل . وبذلك أصبح سارتر اول فيلسوف معاصر يرجع الى فكرة الاكتمال النسقي الموحد في المذهب الفلسفي .

ولا شك ان ماركس كان قد استن لنفسه هذه السنة ايضا في نظريته عن الجدل وعن المادية الجدلية وعن المادية العلمية . غير ان سارتر اندفع هنا مرة اخرى في معارضة ماركس من حيث طبيعة الجدل من ناحية ومن حيث طبيعة النسق المتكامل في المذهب من ناحية اخرى . فمن الناحية الاولى اصر سارتر على ابقاء الجدل على نحو ما تركه هيغل مشسود الوثاق برباط ذهني ومقيدا بقيد الوجود الذاتي . ومن الناحية الثانية تمسك سارتر بحكم جدليته المذهبية - على خلاف جدلية ماركس المادية - بان يجرى نسقه شاملا محكما دون ان يكون مغلقا على نفسه . اذ اخذ سارتر في اعتباره ان الافكار مرهسونة بلحظتها الزمنية وحرص بالتالي على ان يترك نسقه الفكري مفتوح الجوانب قابلا للزيادة والاضافة والتغيير والتبدل والتطور والنماء . ومن هنا صارت نسقية سارتر ظاهرة عصرية جديرة بالالتفات .

ليس هذا وحسب . بل استطاع سارتر ان يضمن ايضا في غضون فلسفته معنى جديدا على لفظة الوجود يخالف معناها عند هيدجر . وتحول الوجود في نظر سارتر الى مجرد شرط لاكتشاف الانسان كل ما يقع حوله . الوجود بهذا المعنى عند سارتر لا يتكشف هو بنفسه وانما هو مجرد شرط لوجود ما عداه . ومعنى ذلك ان الوجود هو ما يتضمن وجودا غير وجوده .

وليس لدينا الان في النهاية شك في ان هيغل قد استعاد مكانته على ادق صوره بين سطور سارتر وكلماته . واذا كان هيغل قد رزق باكثر عدد من التلاميذ بين مفكري العالم فان تلميذا واحدا مثل سارتر قد أضفى على هذه الفلسفة لأول مرة في التاريخ ما لا يمكن ان يكون قد اداه احد باى وجه من الوجوه نحو هيغل والهيكلية .

عبد الفتاح الدينى



١ . هوسرل

عن الظاهرية كمنهج . ذلك ان سارتر - شأنه في ذلك شأن هيدجر - جاوز مفهوم العلم بمعناه الضيق عند هوسرل . والواقع ان وراء ذلك شيئا آخر سوى مجرد تبعية الوجودية كما تمثلت في فلسفة هيدجر . كان وراء ذلك رغبته في ان يلحق بعالم الشمول في فلسفة هيغل وبطريقة ارتباط تلك الفلسفة بالموضوعات العملية المباشرة . وعاب سارتر على كيركجار انه ادرك معنى الجدل عند هيغل دون ان يجنح معه نحو الايجابية العملية . وكانت هذه الملاحظة الصغيرة من قبل سارتر دليلا على ما اعتاد ان يحفظه في قلبه لرائده الاكبر : هيغل .

ذلك ان سارتر وقد الم بنظرية العلم عند هوسرل اقتنع بانها لا تحسب حسب نظرية المعرفة وموضوعات البحث المنهجى كما تفرضها طبيعة العقل الواجه لقضايا الانسان .

★ كذلك استطاع سارتر ان يركز تحليله على طبيعة الوعي الفردى وان يأخذ على الماركسية خلوها من هذا الوعي رغم حرصها على الوعي الجمعى . ذلك ان معرفة الفسرد معرفة كافية واضحة تؤدي - في رأى سارتر - الى اكتشاف كل قضايا الانسان المعاصر في تجمعاته واتجاهاته وايجابياته .

ولهذا السبب اختلف سارتر مع الماركسية في نقطتين جوهريتين وهما أولا ان الفرد يخضع لمقومات العلم شأنه شأن الجماعة تماما . وثانيا ان الممنويات مجال حقيقى في الفرد والجماعة على السواء .

دائرة معارف الوجودية

١٨٥٥ - ١٨١٣

سورين كيركجارد

Søren Kierkegaard

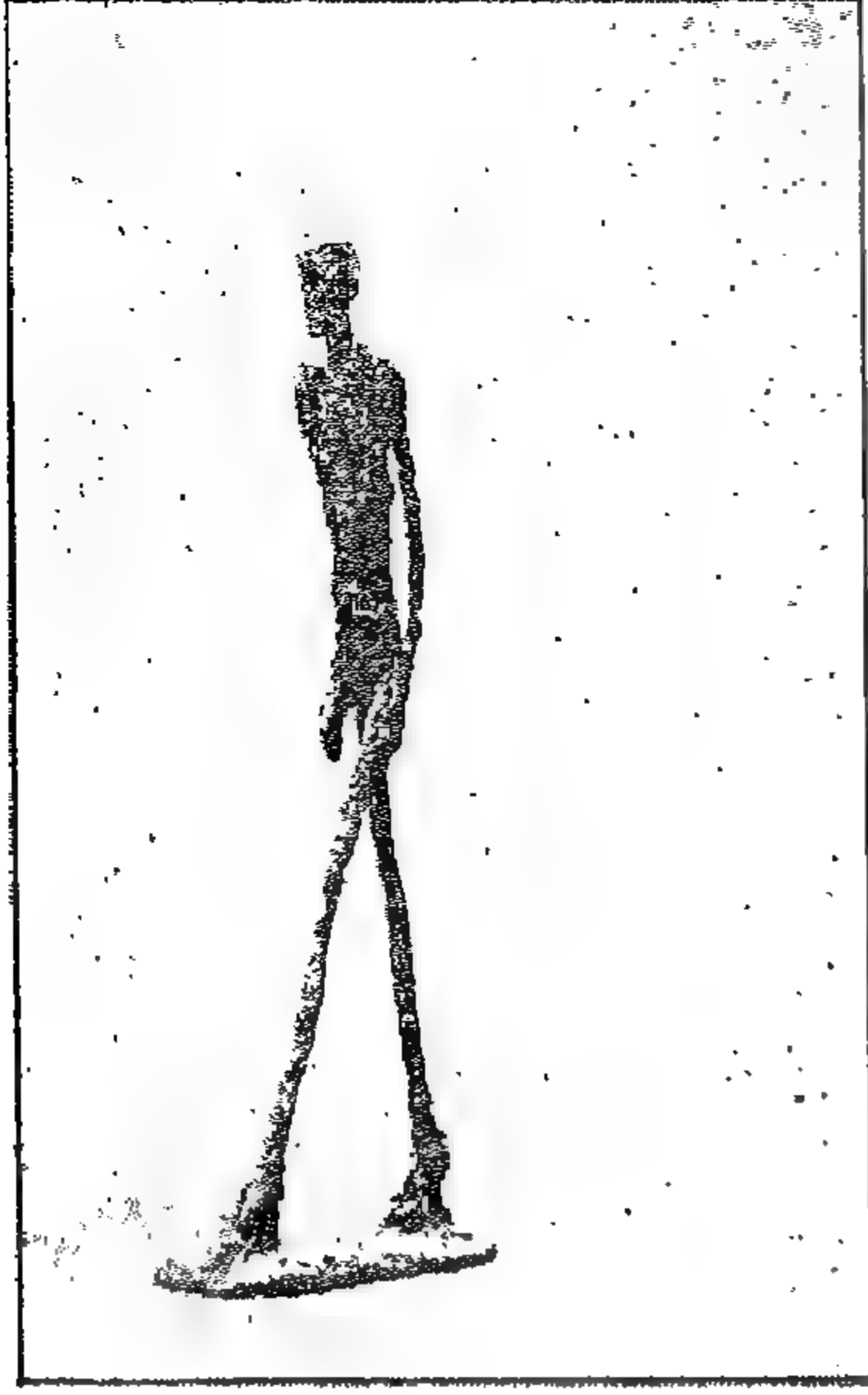


فيلسوف دانماركي وأديب ولاهوتي ، وقد يشازعه البعض بصفته في لقب « فيلسوف » غير أن مؤلفه الرئيسي « الحاشية الختامية غير العلمية » الذي كتبه عام ١٨٤٦ يعتبر مساهمة عظيمة في نظرية المعرفة ، أما بحوثه الدينية التي كتبها وخرج فيها عن المؤلف فقد أدت إلى خلافه الشهير مع الكنيسة ، ذلك لأن كيركجارد كان يعتقد أنه ينبغي للإنسان أن يلتمس المعرفة الحقة في داخل نفسه ولا يستقيها أو يستلهمها من مصدر خارجي ، فالدين عنده أمر شخصي صرف ينزع بصاحبه إلى التصوف.

الوجودية

Existentialism

اسم لاتجاه أو تركة ظهرت في تاريخ الفلسفة ، تنطوي هذه التركة على عداء للنظر الجرد الذي يطبع بها في الحياة الفعلية من حالات التباين وعدم الإطراد ، وقد يتخذ هذا العداء صورة التحليل الدائى العميق كما هو الحال في اعتبارات أوجسطين ، أو قد يأتي كما هي الحال في خواطر بيسكال في صورة الاصرار على أن دعوى المنهج الرياضي في العلوم المضبوطة ، بأنه منهج كامل شامل للمعرفة الإنسانية ، إنما هي دعوى تحتمل المنازعة دقاعا عن نظرة أخرى أكثر مرونة وأقل صرامة للأساليب المتنوعة المختلفة التي يستجيب بها الناس لبيئتهم الطبيعية والاجتماعية . ونقطة الانطلاق الأولى في الاتجاه الوجودي هي أسبقية الوجود على الماهية ، وهي النقطة التي يلتقى عندها كل الفلاسفة الوجوديين تقريبا وبعدها ينقسمون إلى ثلاث شعب رئيسية : الوجودية المؤمنة عند كيركجارد و جبريل مارسيل ومؤداهما أن قلق الإنسان يزول بالإيمان بالله ، والوجودية اللاحادية عند هيدجر ومارتن وهي تجعل للإنسان مطلق الحرية في الاختيار مما تتولد عنه تفتاى التلق والحصص والضياع ، والوجودية المسيحية التي يشهدنا جاك مارتان وقيمها على فلسفة توما الاكوييني ، ومؤداهما أن الإيمان بالله ينحد من الرغبة في الوجود والخوف من العدم .



Encyclopédie existentialiste

الوجوديين . مات أبوه وهو صغير وربته أمه على التقوى ولكن تقواه انقلبت ثورة عقلية . تأثر بفلسفة شوبنهاور وصديق فاجنر ولكنه عاد فخرج عليهما وعلى سائر أصدقائه بعد إصابته باضطرابات نفسية خطيرة ، ترك التدريس بالجامعة وعكف على الكتابة والتأليف حتى انتهى به الأمر إلى الجنون . في فلسفته عمق وشاعرية وفجائية إحساس مما يدل على حساسية نفسه وحبه للدوسيقى ، أهم مؤلفاته « مولد المأساة من روح الموسيقى » و « هكذا تكلم زرادشت » و « إرادة القوة » و « بمعزل عن الخير والشر » وتدور جميعها حول المأساة « بالسوبرمان » أو الإنسان الأعلى والدعوة إلى أخلاق السادة ، وفيها يهاجم الأخلاق التقليدية وبخاصة الأخلاق المسيحية لأنها في رأيه أخلاق تصلح لضعاف الناس ممن يتساقون وراء الأقوى . وعند نيتشه أن الهدف ليس هو مجرد الحياة بل الحياة القوية ، وسيحقق الإنسان بإرادته إنساناً أعلى يكون فوق الخير والشر .

وعند كيركجارد أيضاً أن المثقف إنما يعاني بسبب التعارض بين الوجود الفردي المؤقت من ناحية وبين الحقيقة الأدبية الخالدة من ناحية أخرى . ومن أهم كتبه : « الشذرات الفلسفية » و « الفرق بين النبي والعقري » و « التدريب على المسيحية » و كتابه الشهير « أما .. أو » .

١٨٤٤ - ١٩٠٠

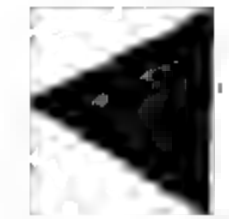
فريدريك نيتشه

Friedrick Nietysche



ف . نيتشه

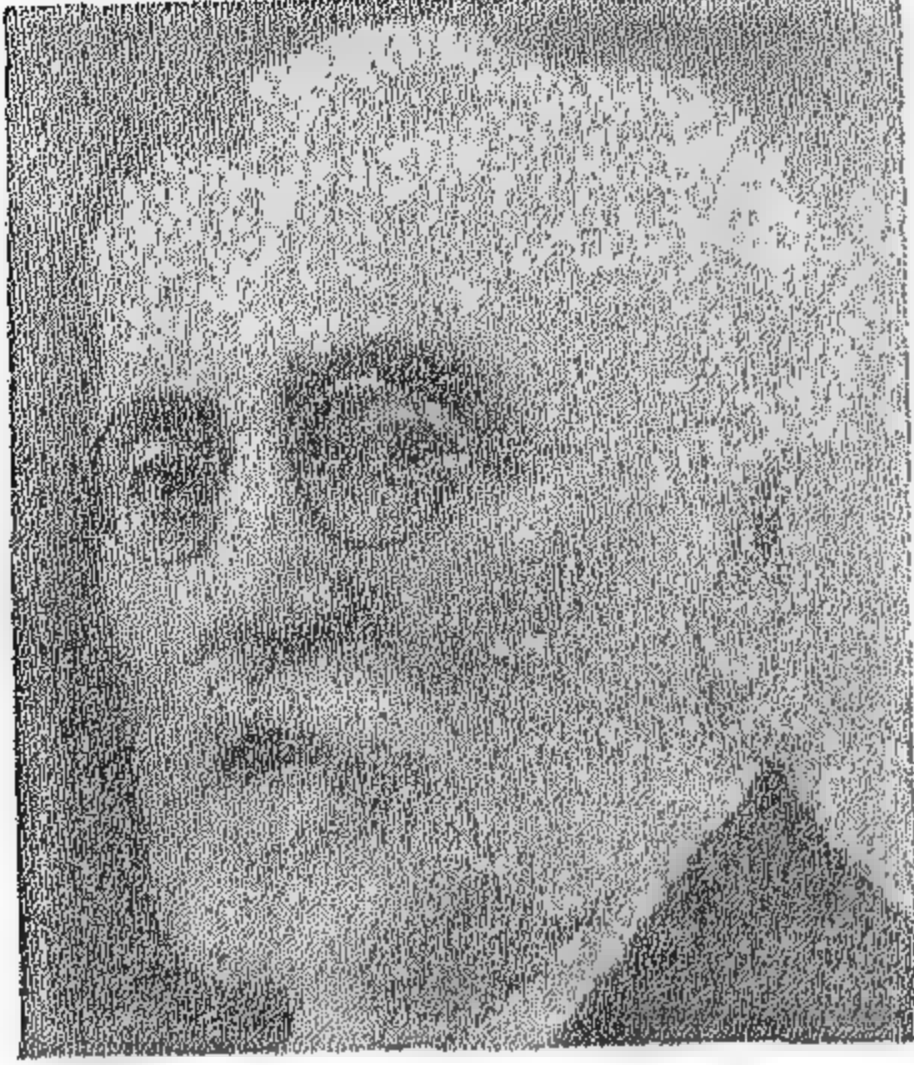
فيلسوف ألماني ، يعتبر لدى كثير من الباحثين أكبر الفلاسفة الوجوديين وأسبقهم إلى الحياة والفلسفة



١٨٦٢-١٩٣٦

ميجيل دى أونامونو

Miguel de Unamuno



فيلسوف أسباني ، ولد في مدينة بلباو بأسبانيا وتوفي في مدينة سلامنكا في نفس السنة التي توفي فيها الأديب الإيطالي بيراندللو ، وأعدم فيها الشاعر الأسباني لوركا ، ومات فيها الأديب الروسي مكسيم جوركي . كان ناقدا صارخا وحادا في هجومه ، انتقد ديكتاتورية « بريمودي ريفيرا » مما أدى الى عزله ١٩٢٠ ثم نفيه ١٩٢٤ ولكنه أميد الى منصبه ١٩٣١ عند تأسيس الجمهورية . كان وطنيا من الطراز الاول ، وقد حاول أن يربط أسبانيا بالعالم من حولها ، فأعلن أن رسالته هي تحطيم الإيمان ، الإيمان بكل ما هو جامد لا يتطور ، ولذلك ثارت عليه الكنيسة واعتبرته ملحدا . أروع مؤلفاته على الإطلاق « المعنى الأسباني للحياة » الذي صدر في سنة ١٩١٣ ، كما جمعت مقالاته وظهرت في ثمانية مجلدات عام ١٩١٦ ، ومن كتبه الأخرى « عذاب المسيحية » ١٩٢٨ و « حياة دون كيشوت » ١٩٠٥ ورواية « الضباب » ١٩١٤ .

١٨٥٩-١٩٣٨

أدموند هوسرل

Edmund Husserl



فيلسوف ألماني ، ولوانه ليس فيلسوفا وجوديا بالمعنى الاصطلاحي لهذه الكلمة ، الا أنه يعد الجد البعيد لهذه الفلسفة وذلك بفضل منهجه الفينومولوجي الذي تأثر به كبار الفلاسفة الوجوديين من أمثال هيدجر وميرلوبوتشي وجان بول سارتر . كان التأثير الرئيسي الذي خضع له تفكير هوسرل هو علم النفس التقصي الذي وضعه برنتانو ، وهو الفيلسوف الذي درس عليه هوسرل في فيينا (١٨٨٤ - ١٨٨٦) . ثم اشتغل بعد ذلك في جامعة هال وبعدھا في جامعتي جوتينجن وفرايبورج . أهم مؤلفاته : « فلسفة الحساب » ١٨٩١ ، و « أبحاث منطقية » ١٩٠١ وكتابه الرئيسي « أساس علم الظواهر » ١٩١٣ والجزء المكمل له « أفكار لعلم ظواهر خالص » وقد ظهر بعد وفاته ١٩٥٢ . ثم كتاب « علم ظواهر الوعي الباطن بالزمان » ١٩٠٥ ، و « تاملات ديكارتيّة » ١٩٣١ و « الخيرة والحكم » ١٩٤٨ . ومن الغريب أن فكر هوسرل قد ازداد مع تناقص أهميته الفلسفية ، ومن ثم جاء ذلك السقوط المعجيب الذي يعرف بالانتقال من علم الظواهر الى الفلسفة الوجودية .

١٨٧٤ - ١٩٤٨

نيقولا برديايف

Nicolas Berdyaev



برجسون ، غير أنه صار فيما بعد من أشهر عارضي التوماوية المحدثين ، ولكنه العرض المتطور الخاص الذي يسلكه في عداد الوجوديين . أشهر أعماله الفلسفية « مقدمة للفلسفة » الذي ظهر عام ١٩٢٠ وكتاب « درجات المعرفة » الذي ظهر عام ١٩٣٢ . وفي هذا الأخير يفرق ماريان بين المعرفة العلمية الطبيعية ، والمعرفة الميتافيزيقية ، والمعرفة الصوفية ، وهو ينظر إليها جميعا على أنها صور صحيحة للمعرفة يكمل بعضها بعضا .

١٨٨٣ - ١٩٥٥

أورتيجا إي جاسيت

Ortega Y Gasset



فيلسوف وكاتب إسباني ، ولد بمدريد وحصل على الدكتوراه من جامعتها وعين بها أستاذا للميتافيزيقا (١٩١٠) . ييسدو اثر اتباعه الفيلسوف الألماني كانط واضحا في كتاباته الأولى ، ومن مبادئ فلسفته أنه لابد للصفوة المفكرة من أن تقوم بدور ريادي في توعية الشعب ، حصل على شهرة عالمية بكتابه « ثورة الجماهير » ١٩٣٢ ، كان من انصار الجمهورية ، فلما نشبت الحرب الأهلية فر إلى فرنسا ومنها إلى الأرجنتين ، لكنه عاد إلى إسبانيا عام ١٩٤٩ . جمعت بعض مقالاته ونشرت في عدة مجلدات منها « نحو فلسفة للتاريخ » ١٩٤١ ، و « رسالة الجامعة » ١٩٤٤ و « الاتفاق والخربة » ١٩٤٦ .

١٨٨٣ -

كارل ياسبرز

Karl Jaspers



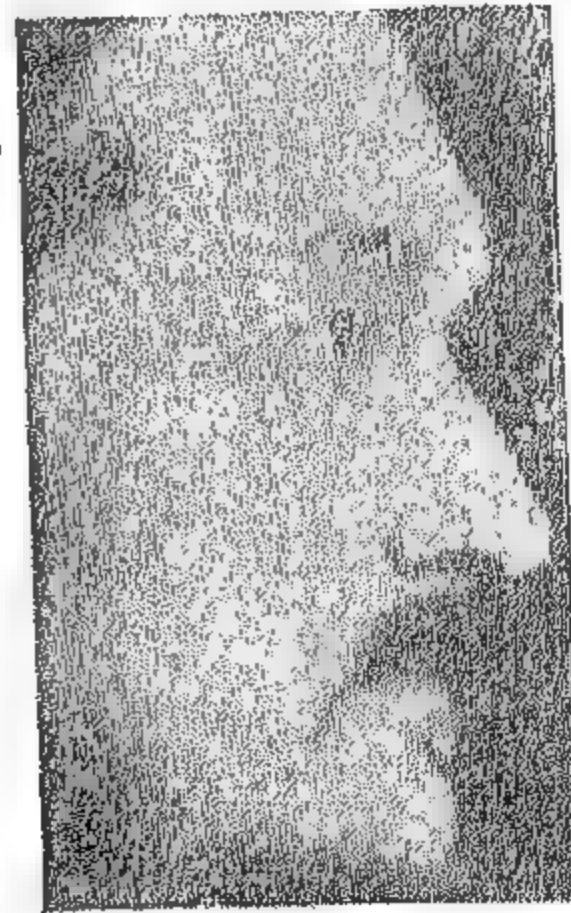
فيلسوف ألماني يعتبر الممثل الرئيسي للوجودية الألمانية

فيلسوف روسي ، ولد في روسيا ونفى منها ١٩٢٢ حيث أقام أولا في ألمانيا ثم في فرنسا . لم يكن له من الفلاسفة الكبار أستاذ بعينه ، وإنما تأثر بالمثالية الألمانية كما تأثر بالنزعات الصوفية الألمانية كذلك ، وعندما كان شابا تأثر بفلسفة هيغل وماركس ، وأول مقال كتبه يعارض الماركسية كان من « الفردية » . كانت دعواه الفلسفية الأساسية هي التفرقة بين العالم المادي الخاضع للقانون الطبيعي وللضرورة ، ذلك العالم الذي يعد الإنسان من حيث هو حيوان جزءا منه ، وبين عالم الحرية الأسمى الذي يعد الإنسان من حيث هو روح جزءا منه . نشر عددا كبيرا من المقالات الأدبية والنقدية ، أما أهم كتبه فهو كتاب « الحلم والواقع » و « العزلة والفرد » و « مصير الإنسان » .

١٨٨٤ -

جاك ماريان

Jacques Maritain



فيلسوف فرنسي ، دعى في أواخر حياته ليكون أستاذا للفلسفة بجامعة برنستون ، كان في الأصل من انصار

بعد هيدجر ، وان كان قد رفض هذه التسمية كما رفض فلسفة هيدجر هي الأخرى ، عارض كارل ياسبرز الحكم النازي منذ البداية مما اضطره الى الرحيل عن ألمانيا نهائيا في عام ١٩٣٧ ، ولكنه أميد الى جامعة هيدلبرج في عام ١٩٤٥ ، ومنذ عام ١٩٤٨ وهو يعمل استاذاً للفلسفة بجامعة بال بسويسرا . حصل على دكتوراه في الطب ونشر كتابه « طب الأمراض النفسية العام » ١٩١٣ وصار محاضرا بالجامعة في علم النفس في نفس العام ، نشر كتابه الثاني « سيكولوجية العنفس الكوني » ١٩١٩ ثم أصبح استاذاً للفلسفة بجامعة هيدلبرج . وفي عام ١٩٣٢ نشر ما يعتبره هو نفسه عمله الفلسفي الأعظم وهو كتابه « فلسفة » في ثلاثة مجلدات يحمل المجلد الثاني منها عنوان « تنوير الوجود » . ومن أشهر كتبه التي ترجمت الى لغات أخرى « العقل والوجود » و « المجال الدائم للفلسفة » و « الطريق الى الحكمة » . والواقع أن ياسبرز يمثل احتجاجا موصولا ضد فلسفة « الاساتذة » في أواخر القرن التاسع عشر ، وهو يعتقد أن كيركجارد ونييتشه هما العملاقان اللذان ظهرا في الفترة التي أعقبت هيجل ، فعند ياسبرز أن التفلسف الحقيقي لا يبدأ الا بعد أن يتحطم العقل في بحثه من اليقين .

عمله الفلسفي الى العالم عن طريق يومياته التي ظهرت في ثلاثة أجزاء هي « يوميات ميتافيزيقية » ١٩٢٧ ، و « الكينونة والخلود » ١٩٣٥ و « الحضور والخلود » ١٩٥٩ ، وتمثل محاضرات جيفورد التي ألقاها في أبردين عامي ١٩٤٩ ، ١٩٥٠ عن « سر الكينونة » أقرب عرض منظم وصلت اليه آراؤه . ويوصف مارسيل في كثير من الأحيان بأنه « وجودي مسيحي » ، وهو بهذه الصفة يقف على الطرف المقابل لزميله الفرنسي سارتر . وتنطوي فلسفة مارسيل على صفة نقدية تحليلية تبدى في مناقشته لفكرة الاستدلال على وجود الله ، وفي امانة اللثام عن المضمون الدقيق لأمل الانسان في الخلود ، وفي اسهامه في الجدل الشائع حول امكان قيام الميتافيزيقا ، كما تبدى ايضا من خلال تفرقة بين « المشكلة » و « السر » . اما مسرحياته ولو أنها دون فلسفته الا أنها تساعده في كثير من الأحيان على أن يسوق هذه الفلسفة في صورة مجسدة ولعل أهمها مسرحيات « وجل الله » ١٩٢٥ و « طريق القمة » ١٩٣٦ ، و « سم الأفق » ١٩٣٨ .

- ١٨٨٩ -

مارتن هيدجر

Martin Heidegger



فيلسوف ألماني ، يعد في أوساط واسعة الانتشار الممثل الرئيسي للوجودية ، وأن يكن هو نفسه قد رفض هذه التسمية . درس الفلسفة على أستاذه هوسرل وأهدى اليه كتابه الرئيسي « الوجود والزمان » الذي ظهر في عام ١٩٢٧ . وعندما تولى هتلر السلطة في عام ١٩٣٣ قبل هيدجر منصب مدير جامعة فرايبورج ورحب بزعامة هتلر باعتبارها فجر عهد جديد ، وقطع كل علاقة تربطه بهوسرل لانه يهودي . وقد أثير جدل طويل عما اذا كانت

- ١٨٨٩ -

جبريل مارسيل

Gabriel Marcel



فيلسوف فرنسي وكاتب مسرحي ، ولد في باريس وكان أبوه سفيرا لفرنسا في السويد ، مات أمه وهو في الرابعة من عمره فلم يستطع أن ينسى صورتها أبدا . كفلته خالته وهي سيدة ملحدة فكان لها تأثير عكسي في حياته . قدم

حول الادراك الحسى بحيث تجعل من موقف الانسان من العالم الموضوع الاول لكل دراسة وجودية .

١٩٦٠ - ١٩١٣

البركاجامه

Albert Camus



أديب فرنسى ولد بالجزائر ، وظل بها الى عام ١٩٤٠ .
بدا حياته الادبية بكتابة « لوحات » يصف فيها الحياة في الجزائر . وكان اهم ما كتبه في ذلك الحين تقريراً عن سكان القبائل فضح فيه البؤس والتخلف الذى يعانى منه اهل هذه المنطقة من العرب ، وهاجم فيه السياسة الفرنسية الرسمية في الجزائر مطالبا بالمساواة العادلة بين العرب والمستوطنين مما ادى الى طرده من البلاد . اشترك اثناء الحرب العالمية الثانية في مقاومة النازى وكان من المؤسسين لجريدة « الكفاح » التى اشتهرت بمقالاته الافتتاحية الرائعة . تأثر بالكتاب التشيكي كافكا ، واتسمت اعماله بالنزعة الوجودية وان كان قد رفض ان يطلق عليه اسم اديب وجسودى . لخص افكاره في اهم كتابيه : « أسطورة سييزيف » و « التمرد » ومن اهم رواياته « الغريب » ١٩٤٢ و « الطاعون » ١٩٤٧ ولقيهما يصف عبث الحياة الحديثة ولا معقولة الانسان الجديد ومن اهم مسرحياته : « كاليجولا » ١٩٤٤ و « سوء تفاهم » التى صدرت في نفس العام . حصل على جائزة نوبل للآداب عام ١٩٥٧ .

اعداد : جلال العشرى

فلسفة هيدجر فلسفة نازية ، والواقع ان النازية لا تلزم عن تلك الفلسفة بالضرورة ، وفي كتاب « الوجود والزمان » يدرس هيدجر الوجود الانسانى باعتباره شكل الوجود الذى يعرفه الانسان معرفة افضل من معرفته بالأشكال الأخرى ، ولكنه يصر دائما على ان اهتمامه لم يكن انثروبولوجيا او سيكولوجيا وانما هو حاول ان يتخذ من الوجود الانسانى نافذة يطل منها على الوجود العام .

١٩٦١ - ١٩٠٨

موريس ميرلوبونتي

Maurice Merleau Ponty



فيلسوف فرنسى ، شغل منصب أستاذ الفلسفة بالكوليج دى فرانس ، ولم يصر ف جهوده الى كتابة الروايات او تأليف المسرحيات كما يفعل سائر الوجوديين الفرنسيين ، وانما ادخر كل جهوده لحل مشكلات الفلسفة وعلم النفس بالطريقة المنهجية الاكاديمية ، ولذلك فهو اقرب الوجوديين الفرنسيين جميعا الى الفلسفة الصرفة والبحث المنهجى الخالص . بدأت شهرته في عام ١٩٠٨ عندما ظهرت له رسالتان قيمتان احدهما من « فنومنولوجيا الادراك الحسى » والاخرى من « تكوين السلوك » . ولا تقتصر اهمية هاتين الرسالتين على ما ورد فيهما من دراسة فنومنولوجية ممتازة جعلت من صاحبهما واحدا من كبار الهوسرليين ، وانما تتجلى قيمة هاتين الرسالتين في خلق وجودية جديدة هي عند بعض الباحثين غير بعيدة عن الماركسية . والواقع ان فلسفة ميرلوبونتي تدور كلها

سيمون دي بوفوار

وقضية المرأة

عندما سأل الحواريون السيد المسيح ، من هو قريبي ؟ لم يحدده وإنما روى لهم مثل الرجل السامري الذي هرع يدثر بردائه الإنسان المجهول المهجور في الطريق . . » هاكم ذا القريب !

وتمضى سيمون دي بوفوار فتقول نعم نحن نضنع أقرباءنا كما نصنع أنفسنا ، ونشيد عالمنا بقدر ما نصنع ونؤسس ، نحن لا نملك السماء إلا لأننا نظير فيها ولا البحر إلا لأننا نسبح فيه ولا الأرض إلا لأننا نزرعها .

كذلك فان علاقتنا بالآخرين وبالعالم ليست مفروضة علينا من قبل ولا هي ثابتة على نحو معين بل هي حصيلة متغيرة لما تؤسسه ونفعله . وعلى ذلك فبإمكاننا أن نوسع الى ما لا نهاية من عالمنا أو نضيقه الى اضيق الحدود ، يمكن لحديثنا أن تتسع لتشمل العالم اجمع ويمكن أن تنحصر في اصيص كما يقول « كانديد » الحكيم .

ولكن رغم كل ما نحققه من أفعال وغايات ستظهر لنا حدود وقد نتساءل واذا كان لكل شيء نهاية فلماذا لا نتوقف من البداية ؟ لكن الواقع أن الانسان لا يتوقف ، انه عندها كائن الأبعاد (L'être des lointains) وعليه أن يواصل مغامرة الحياة الى أبعد وأبعد رغم العوائق ورغم الحدود ، حتى الموت لا يمكن أن يكون نهاية لطموح الانسان ذلك لأن مشروعات الانسان تتجاوز الموت ولا تحد به ، ان الانسان يزرع وينبت ما سوف يجنيه الغير بعد مئات السنين . لذلك لم يكن « هيدجر » على حق في رأى



Simone de Beauvoir et le problème de la femme.

دكتورة أميرة حلمي مطر

وكذلك فهم يحتمون بالقيم الجاهزة . ولقد سبق لهيجل أن سخر من هذه الروح في كتابه فينومينولوجيا الروح . وعد من ينساق لهذه الروح تافها لأنه يجعل من الموضوع الخارجي الحقيقة الجوهرية ، ومن بعد هيجل سخر كيركجارد ونييتشه من روح الجد هذه وكشفوا عن ثقلها وتزيينها للقيم الانسانية الحققة .

وتسأل سيمون دي بوفوار عن مصدر هذه الروح المبتذلة وأسباب حدوثها فتقول ان السبب في ذلك هو ان كل انسان كان في يوم ما طفلاً يعيش في عالم الكبار ، عالم الآلهة ، وهو يعد نفسه ليكون مثلهم الها ، والطفل يعيش بعيداً عن الشك والقلق وتحمل المسؤولية لأن العالم الذي يعيش فيه هو عالم جاهز كامل مصنوع من قبل وكذلك تراه يقبل القيم الجاهزة ويعتبرها موجودة وجود السماء والأشجار .

وقد تبقى روح الطفولة هذه مع بعض الناس مدى الحياة سواء كانوا رجالاً أم نساء فتراهم يخضعون لعالم الغير والقيم الجاهزة بغير أدنى شك أو قلق وترى منهم طغاة يمجدون هذا العالم ويعيشون على حد رأى ((أبسن)) في بيت الدمى لا يثورون ولا يشكون ولا يقلقون .

التزعة العدمية

وفي مقابل روح الجد هذه يمكن أن توجد نقيضتها ، التي تتضح في التزعة العدمية Nihilisme . فالعدمي يجرد العالم من كل

سيمون دي بوفوار حين قال ان الانسان يوجد من أجل الموت ، فالموت ليس من اختيار الانسان أو مشروعه انه مفروض عليه . والانسان حر في اختيار مشروعه الذي يتطلع الى تحقيقه في المستقبل ويتجاوز به حاضره وكيونته لكي يحقق به وجوده . فالوجود L'existence شيء والكيونة شيء آخر وبقدر ما يقدم الانسان L'etre الكيونة بقدر ما يحصل الوجود ، بقدر ما ينتزع ذاته من الموضوع ويفرضها عليه بقدر ما يحقق وجوده ويثبت حريته .

روح الجد

اما العكس فهو في خضوع الانسان للأشياء وتسليمه بالقواعد الموضوعية والقيم السائدة واعتباره انها مطلقة وفي هذا الغاء لحريته ووجوده على السواء ومن هنا ينشأ الاصطناع عند من لا يعوق حريتهم . ومن هنا أيضاً تنشأ تلك الروح المبتذلة التي يسميها « سارتر » « بروح الجد » L'esprit de sérieux التي ينبغي التخلي عنها « لأنها تعد القيم معطيات عالية مستقلة للذاتية الانسانية » (١) . ومعها تنحسر عن الانسان روح القلق والشك ازاء القيم الموضوعية الجاهزة . وتهاجم سيمون دي بوفوار هذه الروح وتنتقدها وترى انه يتجلى فيها هروب الانسان من حرية في ابداع القيم الحقيقية وهي انما تسود عند سفلة القوم les Sous-Hommes ، أولئك الذين لهم أعين وآذان ولكنهم يعمونها ويصمونها ، فهم بلا حب ولا رغبة وبهم من الوجود خوف ومن روح المغامرة رهبة

(١) الوجود والعدم ترجمة د . عبد الرحمن بدوي

أو ماهية Essence ، بل هي موقف خلقتة حضارات ابتداء من بعض المعطيات الفيزيولوجية ولقد وضحت في كتابي الجنس الثاني كيف أن النساء كن أحوج من الرجال لما يشد أزهرهن ويصلب عودهن ليجعل منهن مفامرات . . وعلى هذا فقد اتفق لى أن أعيش بجانب رجل قدرته في مستوى يفوقنى . . لم أنكر أنوثتى ولم أثبتها، لم أفكر فيها ، وكانت لى نفس الحريات ونفس المسئوليات التى للرجال . . ومن جهة أخرى لم يظهر سارتر ولا أى واحد من أصدقائه أى عقدة من عقد التفوق » .

ويمكن أن نتبين من كلامها السابق كيف ترفض سيمون دى بوفوار الحديث عن المرأة باعتبارها فكرة عامة على نحو ما ترفض فى فلسفتها الحديث عن الانسانية على نحو عام وانما تتمسك بالموقف الفردى الخاص بها وتجربتها الشخصية . وانكار سيمون دى بوفوار الحديث عن الانسانية لا يعنى أنه لا يوجد أفراد انسانيون وكذلك فان انكارها الحديث عن المرأة عموما لا يعنى أنه لا توجد اناث . وانما تقصد الفيلسوفة الفرنسية من كل هذا الى القول بأنه ليس هناك طبيعة انسانية تحدد من قبل شخصية أفراد الانسان وعلى هذا النحو أيضا ليس هناك أنوثة خالدة تفرض على النساء شخصية معينة . وانما تقول كما يقول المذهب الذى تنتمى اليه وذلك فى المجلد الثانى من كتابها الجنس الثانى : أن الانسان يكون هذا الشخص أو غيره بما يؤسسه ويفعله بحسب مشروعه الصادر عن حرية وعلى ذلك يمكن أن نفهم قولها فى كتابها الجنس الثانى : « لا تولد المرأة امرأة وانما هى تصير كذلك ، وليس هناك أى قدر يشكل أنثى الانسان فى داخل المجتمع من الجهة البيولوجية أو السيكلوجية أو الاقتصادية وانما الحضارة فى مجموعها هى التى أنتجت هذا الكائن الوسط بين الذكر والخصى الذى يوصف بالأنوثة » .

المرأة هى الموضوع !

ولقد كان موقف النساء فى كثير من الحضارات حتى اليوم مقيدا بأوضاع لم تهيب لهن مستوى من الوعي والتحرية بحيث يمكن أن يشارك الرجال فى صنع العالم الذى يعيش فيه أنهم كن وما زلن يعيشن فى وضع طفولى وعبودى ؛ عالمهن قد صنعه الرجال ؛ فشأنهن شأن السود فى الجنوب الأمريكى يعيشون فى عالم شئده لهم البيض ، وهذا هو موقف المرأة الى الآن وفى أكثر الحضارات ، بل لا تزال هناك الى اليوم كثير من النساء فى بلاد الغرب لم يتدربن بعد على حريتهن من خلال العمل ، وهن مازلن يحتمين بالقيم

القيم ويرى أنه ليس هناك ما يبرر الوجود ولكنه يخطئ حين ينسى أن عليه أن يبرر الوجود وأن يؤكد ، وينسى أن وراء كل القيم قيمة عليا هى الحرية التى ينبغى عليه أن يكتسبها ويشارك فيها مع الآخرين . فحريتى تفترض أيضا حرية الآخرين حتى لا تتجمد وتنقطع صلتها بالوجود ومن هنا فان الوجودية لا تنتهى الى مذهب انغلاق Solipsisme الذات على نفسها أو « الهو - وحرية » كما يذهب معارضوها ، ذلك لأنه اذا كانت الذات هى الحقيقة الأولية ومصدر القيم الا أنها فى محاولة مستمرة لتجاوز حدودها والاتصال بالآخرين . لذلك فان الحرية التى تنطلق على ذاتها وتتعلق بموضوع محدد تناقض ذاتها ولهذا لا يكون الطفلة والراسخاليون أحرارا بالمعنى الصحيح . ولما كان لا يصح أن يحدد الحرية بموضوع آخر خارجى فكذلك لا يمكن للحرية أن تتحقق بوسائل القمع أو الاضطهاد فالغاية لا تبرر الوسيلة ، بل ان الديمقراطية ان حاولت أن تدافع عن نفسها باضطهادات مماثلة لاضطهاد الأنظمة الأخرى التى تعارضها فانها تنكر فى نفس الوقت للقيم التى تدافع عنها .

وحين تؤكد الفلسفة الوجودية أن حرية الانسان هى أساس القيم انما تواصل تراث كانط وفشنته وهيكل الذى يؤكد أن الذات هى مصدر القانون والواجب والحق . لكن هناك اختلافا كبيرا بين الفلسفة الوجودية وبين هذه الفلسفات المثالية ويتضح هذا الاختلاف اذا ما حاولنا تفسير المقصود « بالذات الانسانية » . فالذات الانسانية عند الوجوديين انما تعنى افراد الانسان المركبين من لحم وعظم الذين يحيون مواقف عينية محددة ، أما معنى الذات الانسانية المقصودة فى تراث كانط وفشنته وهيكل فانما يعنى فكرة مجردة للانسانية ففى مقابل فكرة الانسانية المجردة تؤكد الفلسفة الوجودية ارتباط الحرية بمواقف عينية عند أفراد معينين .

الجنس الثانى

وعلى أساس هذه القضية الرئيسية فى الفلسفة الوجودية استطاعت سيمون دى بوفوار أن تتناول قضية المرأة التى كرس لها كتابا بعد من أهم مؤلفاتها وأحبها الى نفسها هو كتاب « الجنس الثانى » Le deuxième Sexe . انها تؤمن بالمرأة وتدافع عن قضيتها ولكنها حين تتكلم عن المرأة تؤكد أنها لا تتكلم عن المرأة الا من خلال ظروف ومواقف محددة وبذلك فهى تأتى بمنهج مستمد من فلسفتها الوجودية . انها تقول فى كتابها « قوة الأشياء » « أن وضع القضية عندى يختلف تماما عن وضعه فى التفكير السائد ، فعندى أن الأنوثة ليست طبيعة ثابتة

التي وضعها الرجل وكثيرا ما يهيا لها من صنعهن ويتبين بدون نقاش الآراء والقيم التي يعترف بها أزواجهن أو عشاقهن ويتخلدن من ذلك صفات الطفولية التي يدافعن عنها ، وحين تواتى فرصة التحرر لهن يخترن النكوص والأحجام ويرفضن اختيار المسؤولية . وهذا ما تعتبره سيمون دي بوفوار من جهة نظر الأخلاق الوجودية خطأ أخلاقيا ومن جهة أخرى فان استمرار فرض حال العبودية عليهن هو شر أخلاقي ، وبين هذين الموقعين تكمن مأساة المرأة ! ان على المرأة - كما هو الحال على كل انسان - أن تبرر وجودها وتحقق تماثيلها . ولكن لما لم تحقق المرأة ذلك وما سبب مأساتها ؟

لعل السبب فيما ترى سيمون دي بوفوار ان النساء قد عشن دائما في عالم من صنع الرجال عالم جاهز مغلق ، ولم يحدث أن اتحدت النساء في صف واحد في مقابل الرجال ، لم يحدث أن كون جبهة أو وحدة تجعل لهن كيانا يمكن أن ينطبق عليه قول « نحن » لم ينجحن في أن يكون لهن وجود أصيل يمكن أن يتصف بأنه ذات Sujet على نحو ما يوصف وجود الرجل في أكثر الحضارات ؛ بل كن دائما موضوعا . ولم تلتق ارادة النساء أو مشروعاتهن على نحو ما تلتقى ارادة طبقة من طبقات المجتمع أو طائفة فيه ، فليس وضعهن مثل وضع طبقة البروليتاريا مثلا في مقابل أصحاب العمل والراسماليين ، ذلك لأن لكل امرأة وضعا نسبيا مختلفا عن الأخرى لأنه مقرون برجل دائما ومن هنا فقد أصبحت قضية المرأة قضية شائكة لكن سيمون دي بوفوار رغم هذا لا تيأس من الأمل في أن يتحقق للمرأة ذلك الموقف الذي تتحرر فيه من وضعها الثانوي ومن أن تنطلق ارادتها ، فهي تقول انه من السهل أن نتصور عالما تتساوى فيه المرأة بالرجل تنربي تربيته وتتحمّل مسؤولياتها وتحصل على حقوقها وتصل الى منزلة من الحرية والوعي بحيث لا تعود ترى في الرجل نصف الله ، بل رفيقا وصديقا ، وتكون معه ما تسميه علاقة « الزوج الانساني » Le Couple Humain

الزوج الانساني

ولقد اخذ عليها البعض ما تأخذه هي على وضع المرأة فقيل انها قد قبلت ان تكون بالنسبة لسارتر ، الذي التقت به وهي في سن الواحدة والعشرين ، في وضع ثانوي . واجابت على من سألها هذا السؤال فقالت في كتابها « قوة الأشياء » : ليس من باب المصادفة اني قد اخترت سارتر ، اني قد اخترته وقد اتبعته بسريور كبير لأنه قد قادني الى نفس الطريق الذي أردت السير فيه . . . وبعد زمن تناقشنا معا

حول الطريق ، فسارتر هو خالق ايديولوجيته أما أنا فلا . . . ولقد اضطر سارتر أن يتمسك بمواقف سياسته وتعمق في أسبابها الى حد لم أكن أعنى أنا بالوصول اليه ، وقد اخون حريتي اذا رفضت الاعتراف بتفوقه .

كذلك اجابت بصراحة تلك الفيلسوفة الفرنسية التي نجحت في أن تطبق في حياتها الخاصة ما انتهت اليه من آراء فلسفية ولم تر أن في حرية المرأة دمارا لها وانما ايجابية ومقدرة على أن تحقق أنوثتها بأسلوبها الخاص . واجابت كذلك على كل من زاوا في مساواة المرأة بالرجل وتحررها افسادا للحياة وضياعا لذاتها فطمأنتهم بقولها ان المرأة ستظل دائما مختلفة عن الرجل اذ لها علاقاتها الخاصة بنفسها وبجسدها وبالرجل وباطفالها وهي علاقات مختلفة كل الاختلاف عن علاقات الرجل بذاته وبالمرأة وبالعالم . وما زالت سيمون دي بوفوار تؤمن بأنه لابد من تحقيق الحرية لنصف البشرية حتى يتخذ ما تسميه « الزوج الانساني » Le couple humain معناه الحقيقي .

ولا شك في أن سيمون دي بوفوار حين ربطت قضية المرأة بقضية الحرية كلها انما أعادت النظر اليها بطريقة فلسفية عميقة ذلك أن مطالبتها بحرية المرأة ليست الا جزءا من مطالبتها بحرية كل مضطهد سواء على مستوى الطبقات الاجتماعية أو على مستوى الشعوب ورايها أن النكوص عن تحمل مسؤولية الحرية هو بعينه الشر الأخلاقي ، وهو رأى يتفق وكل المذاهب الفلسفية التي تفسر الشر على أساس من حرية الارادة . وترتب على هذه الحرية مسؤولية الانسان عن أفعاله . . . وأخيرا ، فإذا صحح أن حرية الفعل وتحقيق الانسان لوجوده وتأكيد ذاته ليس مجرد اندفاع تلقائي مجرد من كل قيود ، وهو ما يؤخذ عموما على نظرية الفعل الحر في الفلسفة الوجودية ، فلا بد من أن نضيف أنه لابد من أن تعي المرأة أولا القوانين والأسباب المادية والنفسية والاجتماعية التي تتحكم في أوضاع عبوديتها أو حريتها حتى يتكامل لها مفهوم الحرية وتأكيد الذات . . . وعلى المرأة بعد ذلك أن توجه فعلها ووجودها بمقتضى هذا الوعي لتحقيق الغاية القصوى التي تنشدها سيمون دي بوفوار من قضية الحرية بأسرها وهي التقاء الحريات جميعا ، لأن حرية الآخرين كما تقبل شرط ضروري لتحقيق حريتي ، والآخرين كما يسلبونني العالم فانهم يهبونه لي ، وهذا كله يؤكد لنا أن مضمون الحرية عند سيمون دي بوفوار لم ينحصر في الحرية الفردية وانما اتسع بحيث أصبح الحر هو أيضا من يطلب الحرية للآخرين . أميرة حلمي مطر

سيمون دى بوفوار

خلال القرن العشرين لمعت أسماء نساء ، بكثرة ، وقوة ، لم يعرفها التاريخ من قبل . أصبح من الممكن لامرأة أن تفرض اسمها على كل مكان في العالم . لكن رغم ذلك ظلت شهرة النساء شهرة سطحية : شهرة ممثلات السينما ..

وبين الأسماء القليلة الجادة ، يلمع اسم « سيمون دى بوفوار » كأشهر سيدة جادة في عصرنا ..

وقد وصلت سيمون الى حد أنها أصبحت موضوعا للدراسات فلسفية ونقدية ، كتبها عشرات الفلاسفة والنقاد والأدباء .. ومن بينهم : البير كامو ، ومارسيل أرنان ، وبول نيزان ، وأراجون ...

وكتب عنها حتى الآن - وهي في السابعة والخمسين من عمرها - ٤٧ كتابا ودراسة ، آخرها كتاب الناقد الفرنسى : فرانسوا جنسون : (سيمون دى بوفوار - انطلاقا في قلب الحياة) ..

وأهمية هذا الكتاب ليس في أنه آخر ما كتب عن سيمون دى بوفوار ، لكن أهميته ترجع الى أن جنسون هو أحد كبار النقاد الفرنسيين الذين تتبعوا مسار الاتجاهات الجديدة ، وبالذات ، الوجودية - التى تمثل سيمون دى بوفوار إحدى قممها ، الى جانب علاقته الشخصية بالكاتبة الوجودية وبرليق: عمرها : جان بول سارتر . فقد التقى جنسون بالكاتبة الوجودية منذ عشرين عاما ..

وهو يحدثنا عن ذلك في كتابه :



إنطلاقة في قلب الحياة

Simone de Beauvoir; Libération au Coeur de la vie.

« عندما تعرفت بسيمون دي بولورا ، كانت هي في حوالي الأربعين (وقد ولدت عام ١٩٠٩) وكانت في ذلك الوقت تمارس علاقتها بسارتر : لا يتحركان إلا معا ؛ وقد بدأت في تلك الفترة تآلق ، وتحقق نوعا من اثبات الكيان الفكري ... فكانت في تلك الفترة قد أصدرت بعض الدراسات والقصص ... ولثلاثة أعمال أدبية ... وكانت تكتب مسرحيتها : (الأفواه اللامجدية) ، وفي الوقت نفسه ، كانت تكتب في الصحافة الفرنسية وقراسل بعض الصحف الأمريكية ، وتشتغل ، كذلك ، بالتدريس ... كانت تدرس الفلسفة ... »

وقد بهرتني اللقائات الأولى للكاتب الوجودية .

احسست أنني أعيش مع أعرق كاتبة انثوية - أو أعرق انثوية كاتبة - بحر من الفلسفة ، قد امتزج ببحر آخر من الأدب ، والحس الفني الفياض ، والإبداع البراق ، والتمسك بالذات الى حد رائع ... ومنذ ذلك التاريخ الذي بدأت علاقتي فيها بسيمون ، احسست بأنها ظاهرة ،

وليست فردا ... وبدأت اقرأ أعمالها الأولى ... مذكرات فتاة طائشة ... قوة الأشياء ... تحت وطأة العمر ... ثم ، الوجودية والأدب ... والميتافيزيقا والأدب ... وحتى فيما بعد ذلك بسنوات طويلة : « بيروس وسينياس » ، « المثقون » ، « قضية الجزائر » ، « الزحف الطويل » ... واحسست بالاقتراب ، شيئا فشيئا ، من كيان الكاتبة الوجودية ، وبثقافتها المتألقة ، وفكرها الداهي - الذي أصبح وجها أساسيا من وجوه فرنسا ، ومن بين معالم البارزة فيما بعد سنوات الحرب .

ومنهج الكتاب منهج غريب ...

فهو مزيج من الدراسة الشاملة لجوانب سيمون دي بولورا الفلسفية ... والدرامية ... والروائية ... والنقدية ... والسياسية ... الخ ... والمقالات الطويلة ، المتعددة ، التي أجراها معها ...

يقول الكاتب ... انه اضطر ليكتب هذه الدراسة لحاجة ملحة ، هي الاحساس بواجب التعبير من أحد وجوه فرنسا المعاصرة الخلاقة ، المستمرة في الإبداع ... « فانت لا يمكنك فهم فرنسا - حتى ولا أوروبا - المعاصرة وانت لم تقرب من سارتر وسيمون ، الاقتراب الواجب » ...

عندما سأل جنسون الكاتبة الوجودية من أول قصصها : مذكرات فتاة طائشة ... قالت له :

- بالنسبة لي ، اعتبرتها مجرد مغامرة ... كان ذلك في أواخر العشرينات ، بالتحديد في عم

١٩٢٩ . كنت لم أجتاوز العشرين بعد ... عندما فكرت في الكتابة ... وعندما سألتها عن أحب الأعمال لديها ... قالت :

- المثقون ...

- ولم ...

- لأنها تعبر عن شيء في صدي ...

- هل هو الفكر ؟ ...

- لا ...

- هل هو الاجتناس العميق

بالتجربة ؟ ...

- لا ...

- هل هو الفلسفة ؟ ...

- لا ...

- ماذا إذن ؟ ...

- كل شيء ... حياتي ، لغوي ...

تفجئ ، استمراري ... وهي ...

ايضا - تعبر عن جزء من فرنسا في

غبار الحرب ، وفي الأزمة ... تعبر

عن وجه فرنسا من خلال المثقفين ...

البورجوازية الصغيرة - وحامل الفكر

اليساري ، وحامل لواء اليسار

كذلك ... بين هنري ، ولامبير ،

وسكرياسين ، وخور ، ودوبروي ...

وبروجان ، وكلود ، والبديد من

الشخصيات التي تنائر في الرواية ...

حاولت أن أعطي وجها لفرنسا في فترة

من فترات فرنسا المهزومة ... !

رواية (المثقون) ، وزعت خمسة

ملايين نسخة ونُصفت ... وترجمت

الى معظم لغات العالم ... ورغم الاسماء

المجهولة التي استعملتها الكاتبة ...

الا أنك تحس بانك تتبع أدق تفاصيل

حياة سارتر وكامو ونيزان ، وغيرهم ...

من مفكري فرنسا ، وأدبائهم ، بعد

الحرب العالمية الثانية مباشرة ...

ويتكلم المؤلف عن حياة سيمون دي

بولورا ، وعن المكونات والطابع الأولى

لها - تلك التي تحدثت عنها الكاتبة

نفسها في : « أنا وسارتر والحياة » وعكست جانباً كبيراً منها في « المثقفون » ... وفي أكثر من مقال ودراسة ... والكاتب - دائماً - يربط بين رؤاها الفلسفية ونظرياتها ، وبين الواقع الذي تحياه ...

ومن الكتب التي يركز عليها المؤلف للكشف عن تطور أفكار الكاتبة الوجودية ، كتابها « بيروس وسينيلاس » - وهو يضم مجموعة مقالات هامة ، تعطي تفسيرات عدة لمواقف الكاتبة الوجودية ، سواء على المستوى الأخلاقي ، أو على المستوى الفكري ... ومن خلالها تتكشف رؤى سيمون للطبيعة وموقفها من الوجود ... سواء من قريب أو بعيد ... وسواء على المستوى الميتافيزيقي ، أو في الإطار الإنساني ، أو حتى خلال الممارسة العملية في التطبيق ...

تقول سيمون دي بوفوار ، التي وصفها سارتر بأنها « زهرة اليموزا الذهبية التي لا تذبل أبداً » :

« يقول كانديد : (ينبغي أن نعتني بعديقتنا ، أن هذه النصيحة لن تكون لنا ذات عون كبير . فما هي حقيقتنا ؟ لمة أناس يزعمون أنهم يعرفون الأرض قاطبة .. وآخرون يجلسون أميماً للزهور واسعا أكثر مما ينبغي . البعض يقول بلا مبالاة : (بعدنا ، الطوفان) ، في حين أن شارلمان عند احتفاره كان يبكي من رؤيته مراكب النورماندين . أن هذه الصيبة غاضبة لأن حذاءها مثقوب يتسرب منه الماء . فإذا قلت لها : (ما يهم) فكرى بأولئك الملايين من البشر الذين يموتون جوعاً ، في اقاصي الصين) ، أجابني بغضب : (انهم في الصين وحداثي هو المثقوب) .. لكن ما هي ذى امرأة أخرى تبكي من نظاعة المجاعة الصينية .. فإذا قلت لها : (وما يهمك ؟ أنت لست بجائعة) ، نظرت الى باحتقار : (ما تهم رفاهيتي الخاصة ؟) . ما السبيل إذن الى معرفة ما يخصني ؟ كان حواريو المسيح يتسببوا لونه : من هو قريبى ؟ ... ما هو ، إذن ، قياس الإنسان ؟ أى أهداف يستطيع اقتراحها على نفسه ، وأي آمال يستطيع أن يسمح لنفسه بها ؟ ... »

يقول جسيون : أن أخطر وثيقة من حرب الجزائر ، كانت كتاب سيمون دي بوفوار الذي صدر في ثلاثة أجزاء ...

وسيمون ترتبط ، دائماً ، بقضية الجوالر ، وبقضايا الحرية في كل مكان . نقلت وكالات الأنباء اسمها بين أسماء المفكرين الذين يحاكمون جونسون تحت رئاسة الفيلسوف الإنجليزي الكبير برتراند راسل ، من أجل ما قام به في فيتنام ...

تقول سيمون دي بوفوار :

« المتعة في الحقيقة ، ليست معطى جامداً ، في غلاف للحظة الضيق ؛ يقول لنا جيد .. أن كل لذة تشتمل على العالم قاطبة ، وأن اللحظة تتضمن الأبدية ... وأن الله حاضر في الإحساس ، والمتعة ليست انفصلاً عن العالم . أنها تفترض وجودي في العالم ... وهي تفترض ، أولاً ، ماضى العالم ، ماضى ... أن رطوبة الظل لا تكون ثمينة إلا على حافة الطريق الشمس ... والاستراحة هي انقراج بعد التمرين التعب ! .. »



يقول جيد في (انعكاسات) ... أن اشرب الشكولاتة بالقرقة ، معناه أنني اشرب إسبانيا ! ... أن كل عطر ، كل مشهد يبهنا ، يلقي بنا بعيداً عن خارج أنفسنا . أن المتعة إذا ما أوجعت الى ذاتها ، لن تكون إلا لحظة من الوجود الهامد الخابي . وإذا ما انفلقت على نفسها ، أضحت سائماً . أن المتعة لا تكون إلا حين أخرج من ذاتي ، وانخرط بكياني في الوجود ، من خلال المحسوس الذي أبتغ به ...

ووجهة نظر الكاتبة الوجودية في (الإنسانية) .. أنها الشعلة التي لن تذبل أبداً ...

« قاننا نعرف أن كل إنسان فان ، لكن ، في نفس الوقت ، لا نعرف أن

على الإنسانية أن تموت ، فإنها لن تموت ، أبداً ، عند مرحلة بعينها ، ولن تكف عن أن تكون تجاوزاً مستمر لذاتها ! ... »

وإذن فنهائية الإنسان ليست مفروضة ، بل مقصودة . أن الموت ليس له نهاية .. والإنسان لا ينتهي لأنه يموت ... فحلمنا يتحدد ، دوماً ، قبل الموت أو بعده .. « فيبروس لا ينتظر أن يدور حول الأرض ليعود الى وطنه ، مثلاً ، والثوري لا يهتم كثيراً بالآ يكون حياً يوم انتصار الثورة التي يناضل من أجلها . أن حدود (مشروعنا) كامنة في قلبه ، بالذات ، لا خارجيه .. يقوم إنسان ما برحلة ، ويتعجل الوصول ، ذلك لأنه يريد أن يكون في فالانسي غداً ، كي يكون بعد غد في مونتيليمار ، وفي اليوم التالي في أفينيون .. وفي يوم آخر في أدل ، وهكذا » ..

فالإنسان ليس وحيداً في العالم . أن امتلاء الكينونة هو الأبدية الحققة .. « والموضوع في نظر الكامل ، كائن هنا ، ودون ما سبب . ولو كان الإنسان وحيداً في العالم لشكلته الرؤية الباهرة لبطلان كل أهدافه وأماهه ، ولما استطاع أن يتحمل عبء الحياة ! » .

كتاب « وطاة العمر » - الذي صدر بالعربية بعنوان : (أنا وسارتر والحياة) ، يتخذ منه جونسون وثيقة للوصول الى تحديد ملامح الكاتبة ، وطوائفها الأولى ، مضيفاً اليه بعض الرثوش من خلال لقاءاته مع سيمون ... ومن خلال معرفته الطويلة بها ... ومن خلال جملة المناقشات والمجالات التي طرحت بينهما ..

ومن اللقاءات التي تمت بين الكاتبة والمؤلف ، وتكشف رؤى هامة ، بعض هذا الحوار :

● ماذا تعلمت من سارتر ؟ ..

« لقد علمني سارتر كيف أفكر كما ينبغي .. ولكن - في نفس الوقت - علمته أنا كيف يقبل على الحياة في شوق ! .. »

سيمون تتوى تأليف كتاب عن سارتر . ستنتهي منه قبل عام ١٩٧٢ . يتوقع جونسون أن يكون أخطر كتاب عن سارتر ...

قال سارتر في حديث الى صحفي أمريكي :

« لا يمكن فهمي من كتبى فحسب .. ينبغي أيضاً فهم سيمون دي بوفوار ، فهي جزء من وجودي ... »

للوجود ، حتى في أشد لحظات الألم
تنفس .. لنحيا ، لتحدي ، لتستمر
كينونتنا ... طالما الحياة تسير ..
والحياة لن تتوقف ..
يقول جنسون :

« ان سيمون دي بوفوار ، اليوم ،
تبرز ، لا ككاتبة فحسب .. بل كظاهرة
تعبير عن روح العصر .. فهي الى
جوار سارتر ، يشكلان نظرية
متكاملة ... ولكن ليس معنى هذا
أنهما شخصية واحدة ... فهما
يختلفان ... لكنهما يختلفان اختلاف
الليل والنهار ، لينتقيا في بحر واحد
ذرائع : الوجودية ... بإبصارها
الفكرية والفلسفية والانسانية ...

والذي صنع عباقرة الكاتبة التي
يصل عمرها اليوم الى ٧٥ عاما - وقد
بدأت الدخول الى المعترك الفكري
وهي في حوالى العشرين - هو أنها
استطاعت أن تعطي أمالها نكهة
فلسفية ، تعطي رؤاها للوجود ... في
قصصها ، في مسرحها ، وحتى في
دراساتها ومقالاتها العديدة .. هذا
من ناحية ... ومن ناحية أخرى ،
هو انفتاحها للوجود بشكل دائم ،
واستعدادها ، دائما ، المسد ،
للتفتح ... والتطور ... فهي - كما
اعترفت - استفادت من المادية
الديالكتيكية والمادية التاريخية ،
واخذت من المنهج المادي الكثير ،
مثلا ، استفادت من مسارات
الوجودية على مر تطوراتها التاريخية
من كيركجور الى هوسرل الى
هايدجر ... الخ ومن خلال تطورات
الوجودية أقامت أفكارها الفلسفية
والانسانية ..

هل كانت سيمون دي بوفوار ،
الفتاة الصغيرة ، الطالبة في السوربون ،
التي لم تتجاوز العشرين ، تتصور
أنها عندما التقت بزميلها الشاب ،
الخجول ، جان بول سارتر ...
أن قدمها تسيران في طريق يوصلها
الى أن تصبح أشهر سيدة جادة في
العالم ؟

هل كانت تتصور أنه سيأتي اليوم
الذي تساهم فيه كلماتها في قضايا
الحرية ؟ هل كانت تتصور أنها ستصبح
اسما لامعا ، يتألق في سماء الفلسفة
والفكر ، الى جوار فلاسفة ومفكرى
العصر .. ؟

ما لم يذكره جنسون في كتابه ..
أن سيمون دي بوفوار ستكون بيتنا
هنا في قلب القاهرة في صحبة هادي
٢٧ عاما : جان بول سارتر ...
« عبد المنعم صبحي »

١ . كامي



● وهل أنت راضية من نفسك ؟
- الى درجة كبيرة . كنت في
البداية أخاف . ثم تمردت على مخاوفي
بعد العشرين . أعطيت حياتي كل
شيء ، لاخذ كل شيء . ولكن في كثير
من الأحيان تتحول اللهجة المرحية الى
نوع من القهر ، والى نوع من
الاجباط ... وهذه هي أزمة
الوجود .. !

لقد أحببت الحياة بكل عواطفى .
كانت طفولتى متفتحة . كانت الحياة
سعيدة .. وكنت هكذا أمضى معها .
وحسن الحظ لازمنى ، دائما .. في
الفترة من ٢١ الى ٢٦ من سنى
حياتى ، كانت أيامى ميذا . كنت
أسير ، فأجدها مفاجآت كبرى . كنت
اعتقد أن حياتى ستعطينى متعة
كبرى .. لكن في كثير من الأحيان ،
كانت المتعة تتحول الى ألم وجراح .
كما يبدو - دائما - أننا عندما نحاول
أن نفوض الى ما بعد المتعة ، نحس
بمرارتها .. فنحس بالسأم والملل ..
ويقتلنا انفعال الوجود .. فنحن ..
ونخشى كل شيء ... ومن يدري ؟
ربما هذا مبعث تمزقنا وتمردنا ...
لكننا ، بقدر المستطاع ، نحاول أن
نحرف التمرد والتمزق الى ممارسة

● ما أحب كتبك اليك ؟

- التى لم أكتبها بعد !

● ماذا عادت عليك الحياة
الفلسفية والأدبية ؟

- بالمحاولة لفهم الحياة . ولست
في اعتقادى ، أفهمها بعد كما ينبغي ..
● أحب الكتب الى قلبك ..
وأحب الكتاب ؟

- فى الواقع ان كل كاتب له رائحته
الخاصة التى تميزه ... كذلك لكل
كتاب طعمه ومذاقه ... هناك الكتاب
المتهب ، وهناك الكاتب الذى يرتفع
الى درجة الاشتغال ، وهناك من
لا يجعلك ، أبدا ، تشعر بالدقة ...
ومشكلة الوصول الى قلبك هي هذه
القنطرة ، ودرجة حرارتها ...
لكننى ، فى الواقع أحس بالراحة لدى
الكتاب الذين يكتبون بلا مبالغة ،
وبلا خوف ، يواجهون الواقع بكل
طاقاتهم ويعطون أفكارهم بصديق
لا يعرف التردد ...

● مثل من .. ؟

- كامو مثلا ... موراويا ، جرهام
جرين ... راسيل ، همنجواى ،
شتاينيك ... وسارتر بالطبع !

● لقد أثار كتابك « الجنس
الآخر » ثورة ، فهل تواصلين عمل
كتاب آخر من نفس اللون ؟

- ليس اسمه الجنس الآخر ،
اسمه « الجنس الثانى » .. ولقد
حاولت أن أبداه بقضية منطقية
لأرد به على موضوع « الاتوثة فى
خطر ! » ... ترأى هل أجبت
أم لا ... ؟ لست أدري ! فى عهد
القسيس توماس كانت المرأة تبدو
كجوهرة ، كقطعة من ذهب ، له وزن ،
وتمن ... الا أن هذا « الذهب » قد
فقد من ثقله الكثير ... لان العلوم
والتطورات غيرت من الموقف . المرأة
فى نظرى قضيتها اليوم ، تبدو
كالزنجى ، فى أبعادها التى تمثل
المشكلة ، خاصة فى الدول التى تبدو
فيها المشكلة ذات طابع حاد ..

وفى الكتاب يحاول المؤلف أن يرد
على سؤال طرحه على الكاتبة :

● يقولون أنك نرجسية ؟

- كل انسان يعيش لحظاته انتفاض
الحياة مصاب ب « النرجسية » .
وانا نرجسية بطبعى . الكتاب
والفنانون ، أكثر الناس مصابون
بالنرجسية .. لانهم يحيون حياتهم
فى قمة اللهب ، وبأكثر مما ينبغي !

مراجعات وجودية



سيمون دي بوفوار كأثرائها ناتالي ماروت

على هذه الصفحات يطالع قارئ (الفكر المعاصر) أحدث حوار نشرته صحيفة (الفيجارو ليطير) الفرنسية ، وفيه يقف على رأى الكاتبة المعروفة ناتالي ساروت في الكاتبة الشهيرة سيمون دي بوفوار . انه ليس مجرد رأى امرأة في امرأة أخرى مثلها ، ولكنه رأى الرواية الجديدة في الرواية التقليدية .

فنى منتصف يناير الماضى انتتح المخرج الميترى جان - لوى بارو الصليبة الصغيرة المحقة بمسرح فرنسا لتقديم عليها أولى أعمال ناتالي ساروت المسرحية . . . وناتالي ، كما نعرف جميعا ، هى أكبر كاتبية من كتاب الرواية الجديدة في فرنسا والتي تعد مرحلة جديدة بعد الرواية الوجودية .

كنيت مؤلفة روايات « الكوكب السيار » و « الفاكهة الذهبية » و « صورة مجهول » ، مسرحيتين هما « الصمت » و « الكذب » وعن « الصمت » و « الكذب » تقول ساروت :

• كتبت مسرحية « الصمت » سنة ١٩٦٣ بتناء على طلب اذاعة

• وأنت ، الا تخشين من مواجهتها ؟

• • فى حياتى العادية أنا مثل كل الناس : عندما يطبق الصمت أنزلق وأنساب . . وعندما اجلس للكتابة فان الأمر يختلف : رحلات استكشافية داخل النفس البشرية لاستخراج المشاعر وأبحاث مركزة فى أعماق الذات الانسانية لوصف الاحاسيس . .

• هذا هو جوهر أدب بروسى فى بحثه عن الزمن الضائع .

• • كل كاتب يعتبر ينبوعا جديدا بل ورائدا مهما كان الجيل الذى ينتمى اليه . . وعلى الرغم من أنه يعبر عن جيله الا أنه مطالب بالتجديد من العالم الخارجى حتى يلتقط كل ما فى القاع .

• كائنا ما كان شكل التعبير الأدبى رواية أو قصة أو مسرحية ليس القارئ هو سبب وجودها ؟

• • لابد أن تكون كذلك . . ولابد أيضا أن تحرك فيه نزعته التفكير - أن آخر فصل فى روايتى « الفاكهة الذهبية » يعقد صداقة متينة بين القارئ والكتاب . . هذه الصداقة نابعة من الحب الذى أوجدهما معا .

• هل تخشين أن يفهم القراء كتبك ؟

• • فى ألمانيا ، حتى عندما يهاجم النقاد كتابا ، فانهم يكونوا قد قرؤوه وحرصوا على استيعابه ، أما نقادنا فى فرنسا فانهم مستبدون . لقد فوجئت عندما سمعتهم يتهمون شخصياتى بأنها بذيئة ومتوحشة والواقع أنها شخصيات أكثر رقة وتهديبا من كثير من شبابنا . أما أن يتهم الحسوار الذى أديره بين الشخصيات بأنه حقير لمجرد أنه شعبى فهذا كلام لا يقوله الا الترفعون من رواد الصالونات البورجوازية . . أنا لم أغش صالونا فى يوم من الايام . . وأنا أعز بحوارى الشعبى « غير

مستاجارد التى تركت لى الحرية فى اختيار لون المسرحية . والحقيقة أنى ظننت فى بداية الأمر أن هذا النوع من الكتابة لا يمكننى ممارسته ، غير أنه امتعنى فيما بعد عندما فكرت فى التعبير بطريقة أخرى عن « الانفعالات الداخلية » التى امتلأت بها كتبى الروائية . . ذلك لأننى لم أكن أرى شخصياتى ولكنى كنت أسمعها تتكلم ، ومع هذا فقد يدت لى صعوبة تصويرها وهى تتحرك على المسرح . ولذلك فان جان - لوى بارو هو الذى قام باختيار الممثلين .

• وما معنى الصمت فى مسرحيتك ؟

• • كل شخصيات المسرحية تتكلم الا رجل واحد يظل صامتا . . ولكنه وهو شاخص البصر بلا حراك يقول مالا يقله الآخرون بل يقول أكثر مما يقولون . . فهو يجتر أنفعالاته الداخلية التى يحرص كل انسان على اخفائها ، بحيث يصبح الصمت والكذب هما رد الفعل الطبيعى لهذه الانفعالات .

• وماذا فى « الكذب » ؟

• • ان ما فى « الكذب » موجود فى كل أفعالنا : ناس يبحثون عن المطلق . هؤلاء الناس يريدون ، فى رواية « الفاكهة الذهبية » مثلا ، أن يتعرفوا على قيمة واحدة مجردة فى هذا العالم . . ولما كانت كل القيم تخفيها الأقنعة فانهم يفشلون فيما يحاولون . ومن هنا نشأ أزمهم . . أزمة الوحدة والانفصام . . ولكنهم لا يتوقفون بل يعودون مرة أخرى الى محاولة اكتشاف المطلق رغبتة فى الوصول الى ما وراء الواقع . . لقد أصبح الواقع يدعو الى السأم والملل وأصبح البحث فيه قاسيا ومؤلم . . ولذلك فان البحث عن حقيقة أخرى ما هنىء الا هروب من الحقيقة المستحيلة . . الحقيقة التى تحرق كل رئة تنفس وكل عين ترى .

Luttes Existentialistes



وعلى الرغم من أن قلمهم السياسي ليس له وزن كبير إلا أنه لا بد وأن ينبع من العمل الذي يقومون به في وحدتهم عندما يواجهون أنفسهم ويدخلون معها في حوار .

جان - بول سارتر كما يراه فرانسوا موريلاك

إن سارتر الكاتب الوجودي وموريلاك الكاتب الديني ليسا كاتبين كبيرين فحسب ولكن الكتابة بالنسبة لهما تعتبر معركة ، معركة أما أن يكون هدفها فلسفيا أو يكون دينيا .

ولما كان الكاتبان يقفان على طرفي نقيض يدافع أحدهما عن الله ويدافع الآخر عن الإنسان ، ولما كان كل منهما يؤمن بالجدل ، فقد كان طبيعيا أن يلتحما في صراع فكري من أجل الصراعات الفكرية التي دارت في قرننا العشرين .

بدأ سارتر الصراع سنة 1929 عندما هاجم موريلاك في مقبيل له بعنوان « نهاية الليل » ولم يكن سارتر معروفا في ذلك الوقت بينما كان موريلاك يتمتع بشهرة عريضة واسعة .

أما موريلاك فكتب قبل هجوم سارتر بأكثر من عشر سنوات يقول : « إن الروائي ، من بين الناس جميعا ، هو الذي يشبه الله . »

وعلاقاتهم الشخصية بالأشياء والناس والزمن . ولكن على العموم فإن الثابت في هذا الأدب هو الملل . . أنه عالم ميت ينسجه تلاميذ المدرسة الجديدة ، ثم تذكر سيمون دي بوفوار عبارة من عباراتك تقولين فيها : « عندما أجلس إلى مكتبي ، أترك السياسة والأحداث والعالم عند الباب : وأصبح شخصا آخر » . وتقول دي بوفوار أنك قلت هذه العبارة في موسكو !

• • هذا عين الخطأ ! فقد كنت في مؤتمر ليننجراد ولم أكن في موسكو . كما أنني لم أقل شيئا مثل هذا ! ومن الممكن التأكد من صحة العبارة فقد نشر حديثي في مجلة إيطالية كما نشر في الاتحاد السوفيتي ونشرت مقتطفات منه في جريدة « الموند » .

واعتقد أن الكاتب أو الفنان يمكنه أن يقيم علاقة بين آرائه السياسية وبين أعماله عندما يتعلق الأمر بحركة طبيعية ، كما فعل بريخت . أما الشيء الوحيد الذي يجب أن يلتزم به الكاتب فهو أن يعبر بصدق عما يحسه ويراه . وبقد ذلك يستطيع أن يوقع البيانات ويشترك في المعارك ويلتحم بالصراعات بشرط أن يكون مخلصا في عمله السياسي وصادقا من حيث هو فنان .

واعتقد أيضا أن مجال الفن منفصل تماما عن مجال الحياة العملية . فإن ما يبدو واضحا جليا في الحياة اليومية لا يبدو أن يكون احتمالا بالنسبة للفنان الذي يضع قناعا على الحقيقة الخفية ويرى أنها موضوع بحثه الوحيد . إن ما كان جديدا بالنسبة للبراك أصبح باليا بالنسبة لنا ولا يمكن أن نصفه مرة أخرى ، لذلك فنحن نحاول أن نتجاوزها إلى ما وراءه .

إن توقيع الكتاب على أي بيان يصبح ذا قيمة إذا كان الكتاب أنفسهم صادقين في تأييدهم ومخلصين .

الحقير « لأنني من الشعب ، من هذا الشعب . . أننا نعبر عن الأماكن المشتركة التي نلتقي فيها ، كما يقول سارتر .

• أشار النقاد إلى أن بداية رواية سيمون دي بوفوار الأخيرة « الصور الجميلة » متأثرة إلى حد بعيد بطريقة في صياغة الحديث !

• • قرأت رواية سيمون دي بوفوار ولا أرى أية علاقة بينها وبين رواياتي . فلا يوجد خط واحد أو ملمح واحد مشترك بيننا . . لا في الشكل ولا في المضمون ! إن كل ما يهمني هو الانفعالات الداخلية و « نواتج » هذه الانفعالات .

• بينما تكتب سيمون دي بوفوار روايات وجودية ، ويسمى سارتر روايتك « صورة مجهول » ضد رواية ويرى أنها محاولة لتحطيم كل ما يتصف بالرواية !

• • عندما نقول « ضد رواية » فنعني ذلك أننا نعرف جيدا ما هي الرواية الحقيقية . أما أنا فلا أعرف شيئا عنها ! واعتقد أن كل عمل يقوم أساسا على يقظة ضمير صاحبه . . كما أن كل كاتب يستخدم التكنيك الخاص به . أن الأدب كالفنون التشكيلية وكالموسيقى ، يتغير . . فهل يمكننا أن نسمى السريالية « ضد الفن » أو الموسيقى الإلكترونية « ضد الموسيقى » ! إذا استطعنا أن نقول ذلك ، فإن كل الروايات التي ندرج تحت اسم « الرواية الجديدة » تصبح بدورها روايات « ضد الرواية » .

• في صفحة 648 من كتاب « قوة الأشياء » تقول سيمون دي بوفوار : « أن الاتجاه الذي يسلمونه « الرواية الجديدة » يحزنني . وروب - جرييه وبوتور وساروت ليسوا أكثر من ناس فرضوا أنفسهم في كتبهم على الرغم من هوسهم

مشرحة « سجناء الطونا » : « انى
أقول لجان جويته بصراحة أن الجمهور
قد أعطى درسا جادا للنقاد . فلا أظن
أن هذه المسرحية سيئة الى هذا
الحد الذى يدعو جويته الى كسر
الاحترام والمسافة بينه وبين واحد
من أكبر كتابنا اليوم . ما كان لى أن
أدافع عن سارتر الذى بدأ بمهاجمتى
منسدا عشرين عاما محاولا طعن أمر
ما أملك فى الحياة الا وهو ايمانى .
ولكن سارتر على الرغم من كل هذا
عقل من أكبر العقول المتميزة ..
ولهذا فعندما يتعلق الأمر بمؤلف
مثل سارتر او بمسرحية له فان الناقد
لكى يكون جديرا به لابد وان يكون
محترما ..

ان « سجناء الطونا » مسرحية
واضحة ونحن ننحنى للنقد الواعى ..
قال موريالك كل هذا مدافعا عن
سارتر مهاجما جويته الذى
تصدى لنقد « سجناء الطونا » .

أما سارتر فظل هنا أيضا محتفظا
بصمته .

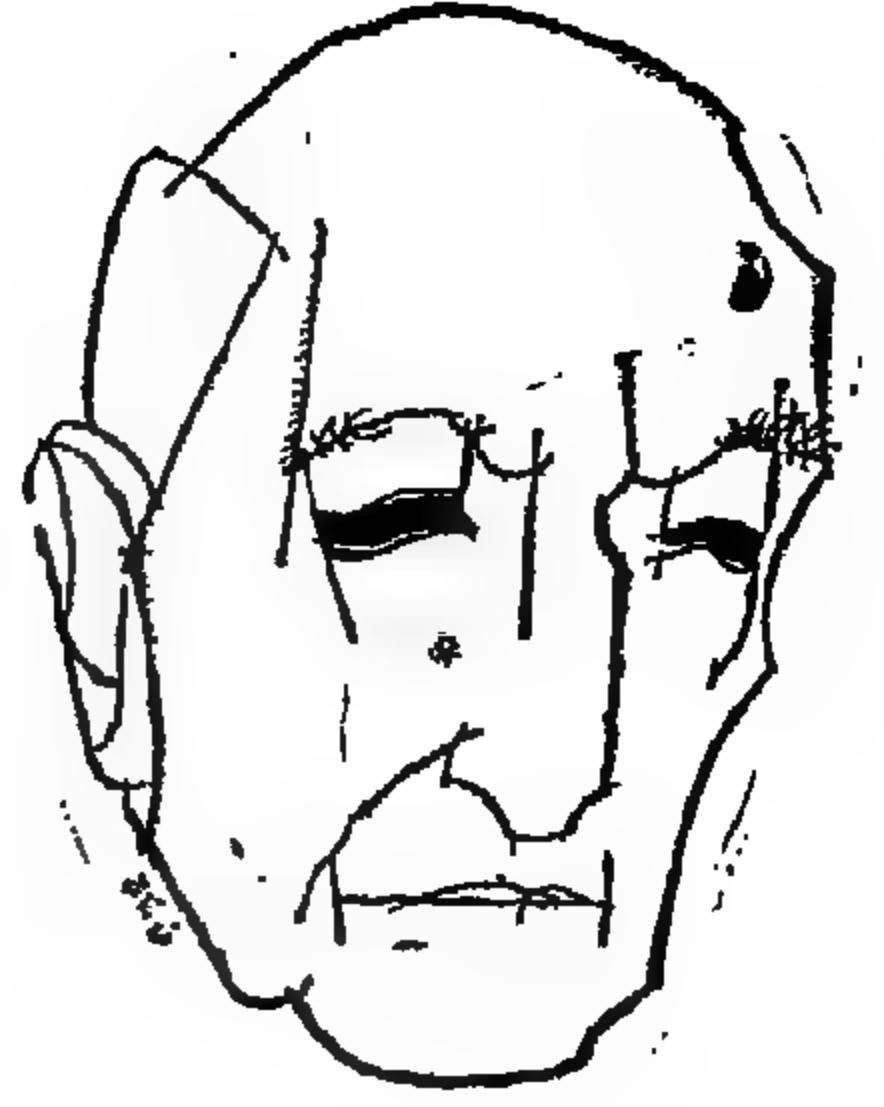
وفى أغسطس ١٩٦٠ تحول موريالك
من مدافع عن سارتر الى معجب به ،
فبعد صدور « نقد العقل الجدلى »
كتب موريالك يقول : « انى أشيد
بكل تواضع واحترام بهذا الأثر الذى
يشكون من ٧٥٥ صفحة . »

ثم كتب يقول : « كم هو قريب
منى ، قريب جيدا ، فهل لى أن
أعترف بهذا الآن ؟ أنه أقرب من كثير
من اخوانى فى الايمان . فاذا كان
سارتر هذا عدوى اللدود فانى لا أملك
الا أن أحبه وحسبما تقضى التعاليم
الكنسية فى روما . »

الا أن حماس موريالك لسارتر
توقف أثناء المعركة الانتخابية
الاخيرة ، فموريالك يؤيد دييجول بينما
سارتر يوقع بيانا ضد دييجول .

وفى ديسمبر ١٩٦٠ استطاع موريالك
بعد أن قرأ « قوة الأشياء » لسيمون
دى بوفوار أن يدرك حقيقة الصداقة
التي يكنها سارتر لجان جوينيه فكتب
يقول : « سأصدم قرائى بلا ريب
وأنا أؤكد لهم انى أدخل فى دوافع
هذا الخوف الجنونى . »

وتوقف موريالك عند هذا الحد ،
توقف عنده بعد أن تلقى هجوم سارتر
لأول مرة عام ١٩٣٩ أى منذ قرابة
عشرين عاما .



جان بول سارتر كما يراه فرانسوا موريالك

« ما هو سارتر يدعونا الى وليمة
أخرى .. وهى ليست بالوليمة هذه
المررة ولكنها فار لرج . »

ثم عاد موريالك يخاطب سارتر
بضمير المفرد قائلا : « انك لم تشأ
أن تذكر من هذا « الفأر » غير طوله
وعرضه وملامحه السوفيتية .. ملامح
الشيوعيين اصدقائك ، ايها الفأر
السجين . »

ولكن سارتر أيضا لزم الصمت .

وفى ديسمبر ١٩٥٤ كتب موريالك
يقول : « انى أستوضح شيئا فشيئا
وضع سارتر : البقاء مع الشيوعيين
للبقاء مع الطبقة العاملة . »

وفى فبراير ١٩٥٧ حاول موريالك
أن يكون رقيقا فى حملته الجديدة على
سارتر وكان موضوع الحملة كتاب
« بودلير » الذى تناول فيه سارتر
حياة الشاعر الكبير تناولاً سيكولوجيا
طريفا مبتكرا . هاجم موريالك الكتاب
قائلا : « كم هو رائع وسخيف فى
الوقت نفسه .. فيه سفسطة بارعة
ولكنه لا يبدو أن يكون دراسة
للظواهر . »

وظل سارتر محتفظا بصمته .

وفى سبتمبر ١٩٥٩ تحول موريالك
الى مدافع عن سارتر فقال تعليقا على

هذا القول هو بالضبط ما دفع
سارتر لأن يرد عليه فى مقاله « نهاية
الليل » حيث قال : « ان الله يرى
ما فى داخلنا وما فى الخارج .. ويرى
أفوار النفس والجسد .. انه يرى
العالم كله فى لحظة واحدة . هذا
ما يردده موريالك . وقد جاء الوقت
الذى يجب أن يقال له فيه : كلا ،
ان الروائى ليس الله على الاطلاق ،
كما ان الله ليس قنانا ولست انت
أيضا قنانا يا سيد موريالك . »

وفى سنة ١٩٤٩ احتدم الصراع
بين الكاتبين اللذين فاز كل منهما
فيما بعد بجائزة نوبل للاداب قبلها
رجل الله بسعادة غامرة ، ورفضها رجل
الانسان باباء شامخ .. فقد هاجم
موريالك « سياسة سارتر » فى
الفيجارو ، وبعد أسبوع واحد نشرت
الصحيفة نفسها رد سارتر .. وكان
ردا قاسيا .

وفى أغسطس ١٩٥٠ كتب موريالك
فى الفيجارو ينقصد كتاب سارتر
« القديس جوينيه : ممثل وشهيد »
فقال : « ان رائحة هذه الزهرة
العفنة تدعو الى التقيؤ . »

ولكن سارتر لا يرد .

وفى عدد أغسطس من مجلة «العصور
الحديثة » وفى نفس العام ١٩٥٠ بدأ
سارتر ينشر دراسته عن الشيوعيين ..
فتصدى لها موريالك فى الفيجارو قائلا :

سيمون دي بوفوار كما تراها فرانسواز ساجان

امام رواية فرانسواز ساجان الأخيرة « دقات قلب » وقف النقاد مختلفين في تقييمها بل انقسموا في تقييمها الى فريقين ، فريق يعتبرها رواية جيدة وفريق يعتبرها دون المتوسط .. وعندما صدرت رواية سيمون دي بوفوار الأخيرة « الصور الجميلة » قارنها النقاد برواية ساجان .. وعلى هذا فان الاحكام التي رفعت من قدر رواية ساجان وتلك التي هبطت بها تنطبق بالضرورة على رواية سيمون دي بوفوار !

وهذه هي اراء أهم النقاد الذين طلقوا على رواية سيمون دي بوفوار ثم قارنوها برواية فرانسواز ساجان نشرها هنا كما نشرتها صحيفة (التوفيل ليشير) الفرنسية لانها اراء تناول فيها تناولاً فن الكاتبة الشابة فرانسواز ساجان وفن الكاتبة الشهيرة سيمون دي بوفوار .. انه لن الجيل القليل وفن الجيل الاستاذ !

• هؤلاء مقدوا المقارنة ! •

كتب دوبر كانتر في الفيجارو ليثيرير يقول : ان الروايتين تنبعان من نفس ينبوع وتصبان في نفس البركة .

وكتب اندويه بيللي في الفيجارو ايضا يقول : ان « الصور الجميلة » في الواقع رواية بورجوازية او هي ضد البورجوازية ، فهي صادقة ، مليئة باللماحة والدكاء . وكان من الممكن ان تكتبها فرانسواز ساجان بسحر اقل ولكن بمقدرة اكبر .

وكتب فيليب سينار في كوربيا يقول : ان « الصور الجميلة » رواية كان في استطاعة ساجان ان تكتبها . او هي الراية التي ستكتبها ساجان بعد عشرين عاما عندما تبلغ سن الخمسين وتبدأ التفكير في الموت والشيخوخة والوحدة .

• هؤلاء امتدحوا « الصور الجميلة » ! •

كتب فرانسوا توريبييه (الحائر على جائزة الاكاديمية الفرنسية للرواية هذا العام) كتب في التوفيل ليثيرير يقول : هذه الرواية القصيرة ربما كانت اكمل رواية تقدمها لنا الكاتبة منذ « المدعوة » و « موت غايه في العذوبة » ، هذه الرواية غير المنتظرة والتي كنا نأمل بمثلها لا تستحق غير التقدير : «

وكتب اتيان لالو في الاكسبريس يقول : كيف لا يكون المرء حساسا امام النقاء والصدق في الفن الذي ، بوسائله البسيطة ، يجمع بين القطبين المتعارضين في شخصية سيمون دي بوفوار : الفلسفة والفن ؟ من هذا التضاد تولد رواية حقيقية واخلاقية .

وكتب جاك برينسر في اوزيكون يقول : ان نجاح الرواية شيء مؤكد .. فما ان يقرأ المرء الصفحات العشر الاولى حتى يتمسك بالكتاب ولا يتركه الا وقد انتهى من قراءته كاملا .

• هؤلاء انتقدوا الرواية ! •

كتب لوسيان جيسار في لاكروا يقول : لن توضع « الصور الجميلة » بين الاعمال الادبية الكبرى . ومقارنتها بفثيان سارتر وبرداية « المثقون » تعد مستحيلة . كل ما يمكن الخروج به من قراءتها هو التعرف على شيء من روح العصر .

وكتب كليبر هيدنز في كانديد يقول : اذا اردنا ان نتكلم عن هذه الرواية بطريقة مهذبة فسنقول انها لا تساوي شيئا .. وان سيمون دي بوفوار قد اخطأت طريقها تماما . ارادت سيمون ان تشجعنا على الحياة وكان الاجدى ان تشجعنا على قراءة روايتها .

وكتب جاكليين بيانييه في الموند تقول : « الصور الجميلة » تبدو رواية بورجوازية كتلك الروايات التي يكتبها هنري ترويا وفرانسواز ساجان . واهمية الكتاب بعد هذا ليست في الحدث ولا في تحليل الشخصيات الذي تجريه الكاتبة احببانا من الداخل .

• وتنتهي جاكليين بيانييه ان تقول لنسا اين هي اذن اهمية الكتاب .. هل تترك الحكم لنا ام تتركه لسيمون دي بوفوار !

فتحي العشري



مؤلفات هارتر الأربية والفلسفية



ثالثًا: الأعمال المسرحية

- ١ - اللباب ، ١٩٤٣
1. Les Mouches 1943.
- ٢ - جلسة سرية ، ١٩٤٤
2. Huis-Clos 1944.
- ٣ - موتى بلا قبور ، ١٩٤٦
3. Morts sans Sepulture 194
- ٤ - المومس الفاضلة ١٩٤٦
4. La Putain Respectueuse 1946
- ٥ - الأيدي القذرة ١٩٤٨
5. Les Mains Sales
- ٦ - الشيطان والرحمن ١٩٥١
6. Le Diable et le Bon Dieu 1951.
- ٧ - كين (مقتبسة من رواية الكسندر دوماس) ١٩٥٤
7. Kean (a après Alexandre Dumas) 1954.
- ٨ - نيكرا سوف ١٩٥٧
8. Nekrassov 1955.
- ٩ - سجناء الطونا ١٩٦٠
9. Les Séquestrés d'Altona
- ١٠ - نساء طروادة ١٩٦٥
- 10 Les Troyennes

- ٧ - الماركسية والوجودية ،
بالاشتراك مع روجيه چارودى ١٩٦٣ .
7. Marxisme et Existentialisme,
En collaboration avec Roger
Garaudy 1963.

ثانيًا: القصص والروايات

- ١ - الغثيان ١٩٣٨
1. La Nausée 1938.
- ٢ - الجدار ١٩٣٩ مجموعة قصصية تحتوى على :
« الجدار ، الغرفة ، ايروستراتوس ،
علاقة حميمة ، طفولة رئيس »
2. Le Mur 1939.
2. Le Mur, La
Chambre, Erostrate, Intimite
L'Enfance d'un chef))
- ٣ - سبل الحرية ، رواية فى أربعة
أجزاء صدر منها ثلاثة أجزاء :
- (أ) سن الرشيد ١٩٤٥
- (ب) إيقاف التنفيذ ١٩٤٥
- (ج) الموت فى النفس ١٩٤٩
3. Les Chemins de la liberté:
a) L'Age de raison 1945.
b) Le sursis 1945.
c) La Mort dans l'ame 1949

أولًا: المؤلفات الفلسفية

- ١ - الخيال - ١٩٣٦
1. L'Imagination 1936.
- ٢ - محاولة لنظرية فى الانفعالات ١٩٣٩
2. Esquisse d'une théorie des
émotions 1939.
- ٣ - الخيالى ، دراسة سيكولوجية
فينومولوجية للخيال ١٩٤٠
3. L'Imaginaire: psychologie
phénoménologique de le
l'imagination 1940.
- ٤ - الوجود والمعدم ، محاولة
لتأسيس علم للوجود الفينومولوجي ١٩٤٣
4. L'Etre et le néant, essai
d'ontologie phénoménologi-
que 1943.
- ٥ - الوجودية فلسفة إنسانية ، ١٩٤٦
5. L'Existentialisme est un
humanisme 1946.
- ٦ - لقد العقل الجدلى ، الجزء
الأول ١٩٦٥
6. Critique de la raison diale- 22
ctique, tom I 1960.

مؤلفات سيمون دي بوفوار

Les ŒUVRES DE SARTRE ET DE SIMONE de BEAUVOIR

مؤلفات سيمون دي بوفوار

- ١ - « المدعوة » رواية ١٩٤٣
- ٢ - بيروس وسينياس ١٩٤٤
- ٣ - « الأنواء اللامجدية » مسرحية ١٩٤٥
- ٤ - « دم الآخرين » رواية ١٩٤٥
- ٥ - « كل البشر يموتون » رواية ١٩٤٦
- ٦ - « نحو أخلاقيات الالتباس » مجموعة مقالات ١٩٤٧
- ٧ - « أمريكا يوم بيوم » يوميات ١٩٤٨
- ٨ - « الوجودية وحكمة الامم » دراسة فلسفية ١٩٤٨
- ٩ - « الجنس الآخر » دراسة نفسية ١٩٤٩
- ١٠ - « المثقفون » رواية ١٩٥٤
- ١١ - « امتيازات » دراسة أدبية ١٩٥٥
- ١٢ - « الرحف الطويل » رحلة في الصين ١٩٥٧
- ١٣ - « يوميات فتاة متزوجة » اعترافات ١٩٥٨
- ١٤ - « قوة العمر » اعترافات ١٩٦٠
- ١٥ - جميلة بوباشا بالاشتراك مع المحامية جيزيل جاليمس ١٩٦٢
- ١٦ - « قوة الأشياء » اعترافات ١٩٦٣
- ١٧ - « موت شديد الرقة » قصة موت أمها ، ١٩٦٤
- ١٨ - « الصور الجميلة » قصة ١٩٦٦

7. Saint - Genêt, Comédien et Martyr.

٨ - مواقف « الأجراء الرابع والخامس والسادس » ١٩٦٤

8. Situations IV, V, IV. 1964

٩ - الكلمات ١٩٦٤

9. Les Mots 1964.

١٠ - مواقف الجزء السابع ١٩٦٥

10 Situations VII 1965.

خامساً: المقالات السياسية

١ - تأملات في المسألة اليهودية

1. Réflexion sur la question Juive 1947.

٢ - محاورات في السياسة ،

بالاشتراك مع روسية وروزنتال ١٩٤٩

2. Entretien sur la politique En Collaboration avec Rousset et Rosenthal. 1949.

٣ - الشيوعيون والسلام ١٩٥٢

3. Les Communistes et la paix 1952.

سادساً: كتابة السيناريو

١ - تمت اللعبة ١٩٤٧

1. Les Jeux sont faits 1947.

٢ - الاشتباك ١٩٤٩

2. L'Engrenage 1949.

رابعاً: الدراسات الأدبية

١ - ديكارت ، قدم له واختار

نصوصه جان بول سارتر ١٩٤٦

1. Descartes, Introduction et choix de textes par: J.P. Sartre.

٢ - مواقف « الجزء الأول » ١٩٤٧

2. Situations I 1947.

٣ - ما الأدب ؟ ١٩٤٧

3. Qu'est-ce que La Littérature? 1947.

٤ - بودلير ١٩٤٧

4. Baudelaire 1947.

٥ - مواقف « الجزء الثاني » ١٩٤٨

5. Situations II 1948.

٦ - مواقف « الجزء الثالث » ١٩٤٩

6. Situations III 1949.

٧ - القديس جينييه ، ممثلاً

وشهيداً ١٩٥٢

التحليل النفسي الوجودي

عند سارتر

إننا يجب أن نقول على عكس ما يقوله فرويد ،
أنه بقدر ما يكون المريض واعيا ، بقدر ما يعرف
الصورة المقدمة إليه عنه نفسه . سارتر

ليس « سارتر » محلا نفسيا يمارس التحليل النفسي في عيادة خاصة أو في مستشفى من المستشفيات ، ثم يكتب عن خبراته في هذا التحليل . وليس « سارتر » صاحب نظرية متكاملة البناء في التحليل النفسي تعتنقها مجموعة من المحللين النفسيين وتجرى تحليلها على أساسها . بل أكاد أقول أن سارتر ينكر التحليل النفسي ويلفيه ، لولا أنه يذكر في كتاباته كثيرا عبارة التحليل النفسي الوجودي . وفي نظري أنه قد سلب التحليل النفسي وجوده حين بسله فكرة اللاشعور . فقد ارتبط التحليل النفسي ارتباطا وثيقا بفكرة اللاشعور . ولولا هذه الفكرة الأساسية لما وضعت للتحليل النفسي كل هذه المعالم ، ولما نظمت له كل تلك الطرق الفنية الدقيقة . ولما خصصت لأجرائه تلك الحقب الزمنية الطويلة . فلولا فكرة اللاشعور ما لجأ التحليل النفسي إلى الأحكام ، ولولا فكرة اللاشعور ما لاقى المحلل النفسي ما يلاقى من مقاومة المريض ، بل ما كانت لتوجد هذه المقاومة بالشكل الذي تظهر به في عملية التحليل ، وما عمل



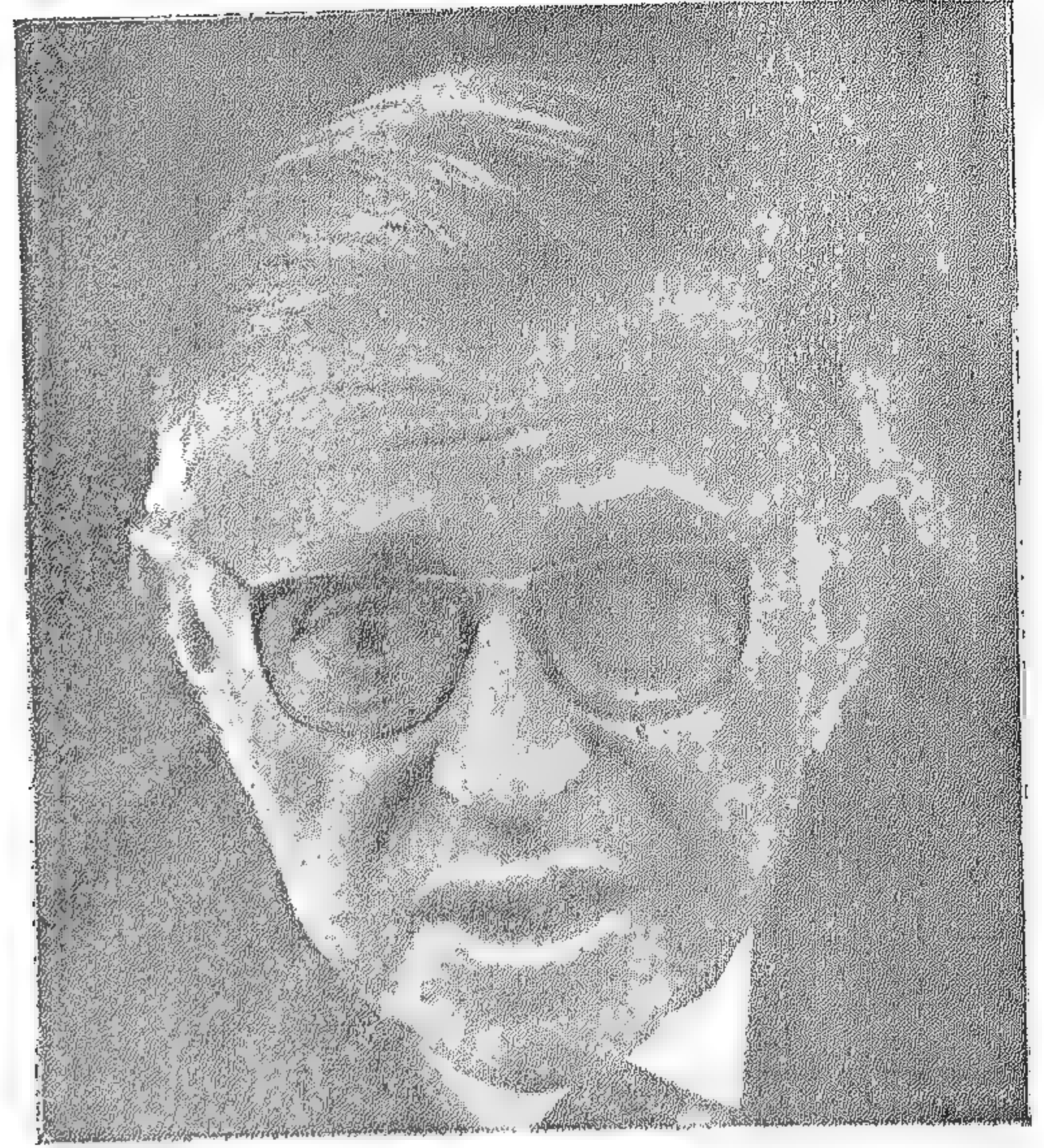
س . فرويد

Psychanalyse

Existentielle

Chez Sartre

دكتوراة متغيرة حلي



المشتغلين بالعلاج النفسي ، ويؤثر في اتجاهات الناس نحو التحليل النفسي ، ذلك أن كتابات « سارتر » في فرنسا وفي العالم كله ، شأنها شأن كتابات « اريك فروم » في أمريكا وفي العالم كله ، كتابات تخاطب الجماهير المثقفة عموما ، ولا تحدد نفسها بأقلية متخصصة في فرع ضيق من فروع المعرفة .

ما هو إذن رأس « سارتر » المفكر الفيلسوف في التحليل النفسي كما أسسه « فرويد » ؟ وما هي مهمة المحلل النفسي في نظره ؟ وهل هو يقترب في بعض آرائه من بعض أتباع « فرويد » من المحللين النفسيين ؟ وما دام هو لا يقوم فعلا بممارسة التحليل النفسي الوجودي ، هل هناك من يقوم بهذه الممارسة على أساس آرائه الوجودية أو ما يشبه هذه الآراء ؟ سنحاول فيما يلي أن نجيب على هذه الأسئلة في إيجاز هو كل ما تسمح به مقالة واحدة في موضوع واسع مثل هذا الموضوع .

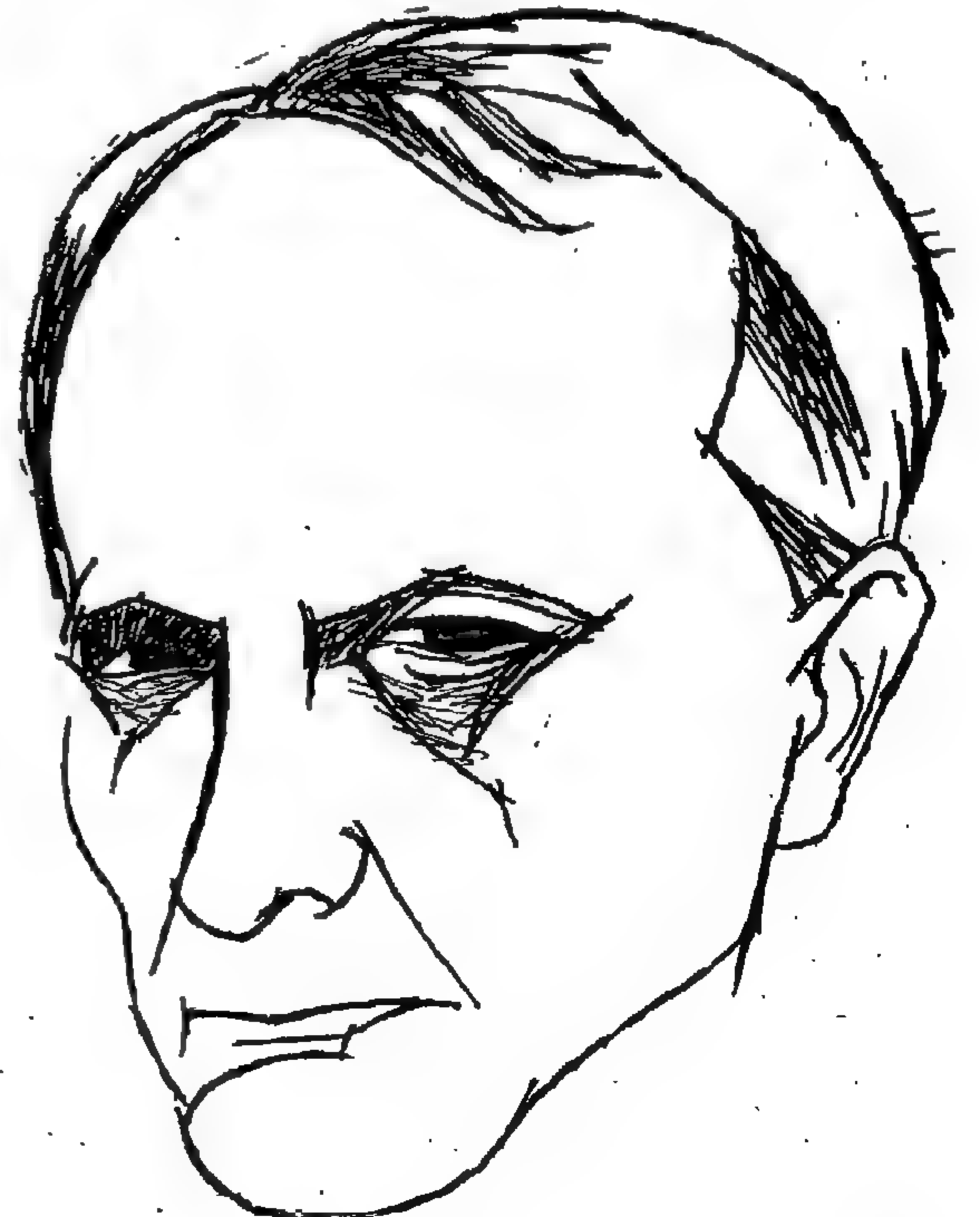
لها المحلل النفسي كل ما يعملها لها من حساب وحيلة . لولا فكرة اللاشعور ما كانت عملية التفسير التي يساعد بها المحلل المريض على الوصول إلى أصل مرضه ، لولا فكرة اللاشعور ما اتخذت عملية التفسير هذا الطابع المعقد ، وما كان لها هذا الدور الحاسم في العلاج . .

إن هدم فكرة اللاشعور في نظري يسلب العلاج النفسي صفته التحليلية ، ويجعله علاجاً بلا تحليل ، بالمعنى الذي أعطاه فرويد للتحليل النفسي ، والذي بنى على أساسه كل هذا البناء الشامخ من تقنيات وعمليات لا نظير لها في أي نوع آخر من أنواع العلاج .

لا ، ليس « سارتر » محلاً نفسياً يمارس التحليل النفسي كما كان فرويد ، ولا هو صاحب نظرية سيكولوجية متكاملة ، لكنه فيلسوف وجه أكبر جانب من فلسفته إلى الإنسان ، ومفكر راح يعجول بفكره في كل ما أنتجه من سبقوه من المفكرين ، وكان لابد له أن يلتقي بفكر « فرويد » وأن يتخذ موقفاً خاصاً من هذا الفكر ، وأن يعبر عن هذا الموقف في كتاباته فيؤثر في اتجاهات

فكرة اللاشعور

يرفض ((سارتر)) فكرة اللاشعور ، ويرى أن الظاهرة النفسية لا تكون إلا متلازمة مع الشعور ومطابقة له . ويؤيد رفضه بتحليله لظاهرة المقاومة في عملية التحليل النفسي عند ((فرويد)) . ففي هذه الظاهرة يقول « سارتر » نجد أن المريض تقل مقاومته عند نقطة معينة من التحليل . ويتعرف فجأة على الصورة التي يقدمها له المحلل عن نفسه . هذا التعرف يكون ذا قيمة كبيرة للمحلل النفسي ، فهو علامة على أنه قد وصل لهدفه واستطاع أن يجعل المريض يشعر بمشكلته ، وأنه يستطيع بعد ذلك أن ينتقل من مرحلة التشخيص إلى مرحلة العلاج . فإذا كانت العقدة لاشعورية حقا ، أعنى إذا كان الرمز منفصلا عما يدل عليه في لاشعور المريض بواسطة حاجز ، فكيف يكون المريض قادرا على الربط بين الرمز وما يدل عليه ، وكيف يستطيع المعرفة ؟ فإذا منحناه هذه القدرة على المعرفة ، ألا يجب أن نستنتج في نفس الوقت أنه لا يكون في هذه الحالة غير واع ، بل لابد أن يكون واعيا ؟ فماذا تعنى المعرفة إلا أن يكون الشخص شاعرا بأنه قد عرف . اننا يجب أن نقول ، على عكس ما يقوله فرويد ، أنه بقدر ما يكون المريض واعيا ، بقدر ما يعرف الصورة المقدمة إليه عن نفسه . أن عملية التعرف والفهم هذه لا تكون معقولة إلا إذا كان المريض لم يتوقف عن الشعور بميوله واتجاهاته أبدا . والواقع أن تفسير التحليل



ش . بودلير

النفسي لا يعطيه شعورا بنفسه ، وانما يعطيه معرفة بها . (الوجود والعدم) .
أن الشعور الواعي شرط أساسى لابد من توفره للظاهرة النفسية المؤثرة في حياة الفرد . ولذلك جعل سارتر الحدث الحاسم في حياة الفرد هو الاختيار الحر الواعي لنفسه وللعالم . وذلك بدلا من افتراض وجود عقدة خفية كما افترض ((فرويد)) . وفي اختيار الفرد لنفسه ، يختار خطة حياة معينة أو مشروعا للحياة . هذه الخطة الأساسية التي يختارها الفرد لحياته يعيشها ويشعر بها . لكن هذا لا يعنى أنه يعرفها تمام المعرفة .

وهنا نجد ((سارتر)) يفرق بين الشعور وبين المعرفة . فتفكير الشخص يمدد بشبه معرفة بخطة حياته . أن هدف هذا التفكير ليس اكتشاف الخطة التي اختارها الشخص لنفسه كما يعبر عنها بالرمز السلوك الملحوظ . فهو لا يملك وسائل عزل الاختيار الرموز اليه وتحليله ووضعها في النور . أن تفكير الشخص يشيع فيه ضوء ساطع ، لكنه لا يستطيع أن يعبر عما يظهره هذا الضوء . فالاختيار المبدئي للشخص غامض مهما سلط عليه من ضوء التفكير . أن الشخص يشعر به ، لكنه لا يستطيع أن يعرفه إلا بالتحليل الوجودى . (الوجود والعدم) .

مهمة التحليل النفسي الوجودى إذن ، هي البحث عن الاختيار الأولي للشخص ، وتحديد الخطة الأولية التي رسمها لحياته باختياره الحر . وهذا البحث عن الاختيار الأولي ، وليس عن عقدة خفية هو الذى يميز التحليل النفسي الوجودى عن التحليل النفسي الفرويدى . فالتحليل الوجودى عند ((سارتر)) يهدف إلى كشف الاختيار الذاتى الذى بواسطته يعلن الشخص لنفسه من هو ، أى يحدد به الشخص ماهية نفسه . وتكون طريقة الكشف عن هذا الاختيار هي تفسير سلوك الشخص الحالى ، ورد هذا السلوك إلى علاقات أساسية في حياته ، ليست هي العلاقات الجنسية التي يبحث عنها ((فرويد)) ، وليست هي العلاقات الخاصة بإرادة القوة والتي يبحث عنها ((أدلر)) ، وانما هي علاقات خاصة بالوجود ، علاقات تتمثل في موقف الشخص من الوجود ، وفهمه لهذا الوجود ، واكتشافه لطريقة وجود الإنسان في مواجهة العالم ، واختياره لوجوده ولعلاقته بالعالم ولخطته في هذا العالم . التحليل الوجودى يهدف للوصول إلى هذا الاختيار الأولي للشخص بعد أن يميز بين هذا الاختيار وبين التعبير الرمزي عنه في سلوك الشخص .
أن ((سارتر)) إذ يرفض فكرة اللاشعور ،

ولا يوجد حينئذ خادع ومخدوع . ويقول
 ((سارتر)) أن هذا الخداع قوامه توليف أفكار
 متعارضة ، أى أفكار تؤيد حكما وتنفيه فى نفس
 الوقت . على أن التوليفة الناتجة عن ذلك تستفيد
 من الازدواج فى الطبيعة الانسانية ، ذلك الازدواج
 الذى يرتبط أحد طرفيه بالواقع ، بينما يحاول
 الطرف الآخر أن يجاوز ذلك الواقع الى ما هو
 مثالى .

خداع النفس هذا هو ما أصاب ((بودلير))
 الشاعر الفرنسى الشهير حين اتخذ قراره الأول فى
 حياته ، ذلك القرار الذى حدد به لنفسه ماهيتها
 ووضعها من العالم . و ((سارتر)) يذكر حالة
 ((بودلير)) ويتصل القول فيها على أنها حالة تمثل
 تماما تلك الفكرة الجديدة التى أدخلها على التحليل
 النفسى بدلا من فكرة اللاشعور وفكرة الرقيب ،
 ألا وهى فكرة خداع النفس .

يرى ((سارتر)) أن ((بودلير)) قد اتخذ قراره
 فى شأن حياته وهو فى حالة من هذه الحالات ، أى
 حالات خداع النفس . فقد وجد نفسه وحيدا ،
 يواجه وجوده الشخصى وحده ، وقد قذف إليه
 بطريقة قاسية حين تزوجت أمه بعد موت أبيه ،
 وكان متعلقا بها تعلقا شديدا . حينئذ اتخذ
 قراره ، وأعلن أن هذه الوحدة هى وحدته التى
 اختارها لنفسه . وعاش نفسه باعتبارها شخصا
 آخر ، يراها كما لو كانت نفس شخص آخر ،
 وظل طول حياته يؤكد هذه الأخرىة فى نفسه
 حتى أصبحت نفسه موضوعا لحياته ، وأصبح
 يرى الأشياء ليرى نفسه . فالأشياء ليست لها
 قيمة فى ذاتها ، وإنما وظيفتها عنده أن تتيح له
 أن يتأمل نفسه وهو ينظر إليها .

هذا الاختيار لنفسه كنفس أخرى حدث
 لبودلير فى حالة خداع للنفس وقد ظهر هذا
 الخداع فيما بعد فى حياته ، لمسه ((سارتر)) فى
 توحيد ((بودلير)) لنفسه مع ماضيه . وكان هذا
 منه هربا من المسئولية ومن الحرية . كان يلوم
 مزاجه ويلوم نشأته على حياته التعسة . وكره
 نفسه وكره الطبيعة وكره الناس فلم يحاول أن
 يخلق لأخيه الانسان شيئا يذكر . وبقي مغلقا
 على نفسه ، مشغولا بنفسه ، مهتما بها .

هذا الاختيار الذى اختاره ((بودلير)) لنفسه
 وهو فى حالة خداع للنفس ، قد تم له وهو فى حالة
 شعورية واعية . ويقول ((سارتر)) : أين هذا
 الاختيار الواضح اللصيق بالنفس الواعية من
 الخيالات الغامضة التى يستند بها التحليل النفسى
 للاشعور ؟ إن اختيار بودلير كان اختيارا شعوريا
 واعيا ، كان خطة حياته الأساسية . وقد كان

يرفض معها بالتالى فكرة الرقيب . فهو يرى
 أن الرقيب اذا كان يعمل بدقة وتميز كما يريد
 له « فرويد » أن يعمل ، فلا بد أن يكون واعيا
 بما يكتبه . لا بد أن يقرر ما سوف يكتبه وما سوف
 يسمح له بالمرور ويميز بين كل منهما . والا كيف
 تفسر سماحه بالتعبير عن دوافع الجوع والعطش
 والدوافع الجنسية المشروعة ، ومنعه للتعبير عن
 الدوافع الأخرى ؟ كيف تفسر تراخيه فى بعض
 الأحيان وانخداعه بتعبير متكرر عن دافع مكبوت ؟
 كيف إذن يستطيع الرقيب أن يميز الدوافع
 المعرضة للكبت دون أن يكون واعيا بتمييزها ؟
 ومرة أخرى يستند ((سارتر)) الى ظاهرة
 المقاومة ، فيبين كيف يتنافى ما يحدث فى المقاومة
 مع فكرة الرقيب . يقول « سارتر » أن مقاومة
 المريض تعنى أن الرقيب يستعيد ما قد كبته ،
 وكذلك تعنى أن الرقيب يدرك الهدف الذى يرمى
 اليه المحلل النفسى بالأسئلة التى يلقها على
 المريض . وهى تدل على وجود عملية ذهنية يقارن
 فيها الرقيب الطرفين أحدهما بالآخر ، يقارن
 ما كبت من ناحية بالفرض الذى افترضه المحلل
 النفسى لكى يفسر به حالة المريض من ناحية
 أخرى . فإذا كان على الرقيب أن يقوم بكل هذه
 العمليات ، وهو لا بد قائم بها لكى تتحقق مقاومة
 المريض ، فإن هذا يحتم أن يكون الرقيب واعيا
 شاعرا بكل الموقف .

فكرة خداع النفس

بعد أن رفض ((سارتر)) فكرة اللاشعور ،
 كما رفض فكرة الرقيب وضع فكرة جديدة من
 عنده يميز بها التحليل الوجودى وتكون مركزا
 لهذا التحليل وأساسا له . هذه الفكرة هى فكرة
 خداع النفس أو ضعف الثقة بالنفس أو كما
 يسميها بالفرنسية *mauvaise hoi* .
 وهو كثيرا ما يعنى بها الكذب ، إلا أنه يفرق بين
 الكذب بالمعنى المعروف وبين الكذب بمعنى خداع
 النفس . فالكذب بالمعنى المعروف يعنى أن الكاذب
 يكون واعيا كل الوعى بالصدق الذى يخفيه .
 والكاذب عادة يكون خبيثا ، يؤكد فى عقله الصدق
 وينفيه فى كلامه لمصلحته الشخصية . والكذب
 بهذا المعنى المعروف يتضمن وجود شخصين .
 وفى حالة هذا النوع من الكذب يؤكد الشاعور
 وجوده كما يؤكد وجوده فى خفاء عن الشخص
 الآخر . أنه يستفيد من الثنائية الوجودية
 (الانتولوجية) بين الذات وبين الغير . لكن هذا
 ليس هو الحال بالنسبة لخداع النفس .
 فالشخص فى حالة خداع النفس ، لا يخفى الصدق
 عن شخص آخر ، وإنما هو يخفيه عن نفسه .

مشبعاً به داعياً له ، حتى لقد كان نور عينيه وممتعة فكره . لكنه في هذا الاختيار لم يسع لمعرفة ذاته . لقد تم الاختيار في حالة خداع للنفس . (من كتاب بودلير) .

بودلير . . نموذج التحليل النفسي

إن ما وجهه « سارتر » من نقد للتحليل النفسي الفرويدي ، وما رآه من هدم لفكرة اللاشعور ، قد تعرض لنقد كثير من المشتغلين بالتحليل النفسي ، بل تعرض لنقد كثير من المفكرين والفلاسفة . وكانت حالة « بودلير » بالذات ، تلك الحالة التي عرضها كنموذج يوضح عليه كيف تكون دوافع الشخص في حياته شعورية واضحة تماماً له ، كانت حالة « بودلير » نفسها هي الأساس الذي ارتكز عليه نقد بعض النقاد ، وهي النموذج الذي اتخذه مثلاً يوضحون عليه كيف تكون بعض الدوافع مجهولة لصاحبها . فقد رأى بعض هؤلاء النقاد أنه من الصعب علينا أن نوافق على أن اختيار « بودلير » لنفسه ، ذلك الاختيار الذي يقول « سارتر » أنه قد تم وهو في الثانية عشرة من عمره ، كان اختياراً شعورياً خاسماً ، اختير في تلك اللحظة من عمره ليوجه كل حياته فيما بعد . فإذا كانت حياة « بودلير » مشروفاً واحداً ، أي اختياراً لنفسه في مستقبل حياته ، وكان هذا المشروع من شأنه أن ينعكس على كل تفاصيل حياته ، فإن الطريقة التي سينعكس بها هذا المشروع على حياته كانت مجهولة له وهو في الثانية عشرة من عمره ، وبالتالي فإن المشروع ذاته كان في جانب كبير منه لاشعورياً . (وليام بالريت في كتابه : الإنسان اللاعقل) .

على أن بعض من نقد آراء « سارتر » في التحليل النفسي عنف عليه واتهمه بالتقصير في الإلمام بالاتجاهات الجديدة في التحليل النفسي . يقول بوتونييه Boutonniere في كتابه القلق : أن « سارتر » ، شأنه شأن كثير من الناس قد اقتصر في دراسته للتحليل النفسي على قراءة كتاب « مقدمة في التحليل النفسي » وكتاب « الأمراض النفسية في حياتنا اليومية » ، بالإضافة إلى نظرة سريعة على أعمال « أدلر » . لكنه لم يحاول أن يبحث عن الجديد في التحليل النفسي ، وقد كتبت فيه كتابات وفيرة .

حقيقة أن مدرسة « فرويد » كانت في بادئ الأمر توجّه كل اهتمامها لنشاط اللاشعور ، لكن بعد أن تم تدعيم هذه الآراء ، بدأ الاهتمام ينتقل إلى وظائف « الأنا » في علاقتها بالواقع . ولم يعد ينظر إلى الأمراض العصبية على أنها

مجرد ظواهر للدوافع والأفكار المكتوبة ، بل أصبح ينظر إليها على أنها أنواع من التكيفات للواقع . وبذلك لم يعد التحليل النفسي مشغولاً بالأعراض كأمراض في ذاتها ، ولا بالمحتوى الفكري اللاشعوري وحده ، كما يظن « سارتر » وإنما أصبح يهتم إلى جانب ذلك بالأنا الشعورية وبما يتم فيها من عمليات للتكيف مع الواقع . وكان الفضل في ذلك ، كل الفضل ، يرجع إلى « أنا فرويد » ابنة « فرويد » ، ولكتابها الشهير المسمى : « الأنا وعمليات الدفاع » .

لقد كان من تلاميذ فرويد ، غير ابنته ، من اقترب بآرائه ، إلى حد بعيد ، من آراء « سارتر » . ونذكر من هؤلاء « كارن هورني » التي تدرّبت كمحللة نفسية على أساس المذهب الفرويدي في ألمانيا ، ثم سافرت إلى الولايات المتحدة الأمريكية حيث أسست جمعية للتحليل النفسي ، ومعهداً لدراسة هذا التحليل ، وتولت إدارة هذا المعهد حتى ماتت سنة ١٩٥٢ . وأعلى الرغم من أنها كانت تقول أن آراءها مجرد تعديل لنظرية « فرويد » ، وليست آراء جديدة كل الجدة ، فقد رفضت في هذه الآراء نظرية « فرويد » في الفرائز ، كما رفضت نظريته في التكوين النفسي من الهو والأنا والأنا الأعلى . وما يهمنا هنا من آراء « كارن هورني » ، هو اهتمامها بالذات وتأكيداتها على أهمية مساعدة المريض على تغيير وجهات نظر « الأنا » . فالتحليل النفسي عند « كارن هورني » يتخذ من الأنا الشعورية مركزاً له ويعطيها أهمية كبرى ، وهذا من شأنه أن يجعل تحليلها النفسي قريب الشبه من التحليل النفسي الوجودي عند « سارتر » .

إننا فوق ذلك نجد تشابهاً آخر بين آراء « هورني » وبين آراء « سارتر » . فهورني تتكلم عن صورتين عند الإنسان . صورة النفس المثالية أو النفس كما يطمناها الإنسان ، وصورة النفس الواقعية أو صورة الإنسان عن نفسه كما هي في الواقع . وترى أن مهمة العلاج النفسي ، هي أن تخلص نفس المريض من الصورة المثلى التي كونها وأن يحل محلها الصورة الحقيقية . هذه الصورة الحقيقية التي هي النفس الواقعية بعد أن يخلصها العلاج النفسي من النفس المثالية وما تنوء به من صراع بين الميول المتعارضة . ذلك أن صورة النفس المثالية عند المريض تشتمل على ميول متعارضة ، وأن تخفى على المريض هذا التعارض . وهي لذلك تمتص كل طاقات المريض في محاولة تحقيق ذاتها ، وتصرفه عن معرفة إمكاناته الحقيقية أي تصرفه عن الاقتراب من نفسه الحقيقية .

« سارتر » وإن كان لم يعرض للطرق الفنية أو لتقنيات التحليل النفسي الوجودي ، إلا أننا نجد أن آراءه في الفلسفة الوجودية وفي التحليل النفسي الوجودي قد شجعت نوعاً جديداً من العلاج ، نوعاً يختلف اختلافاً كبيراً عن العلاج بالتحليل النفسي الفرويدي .

إن أهم ما يدعو إليه هذا النوع الجديد من العلاج هو اندماج المعالج بالمريض أو الميسرة (الوجود معاً) بين المعالج والمريض . وإن وراء هذه الفكرة فكرة وجودية أساسية أخرى ، هي فكرة المسؤولية . فالشخص مسئول مسئولية تامة عن أعماله ، شاعراً بأخطائه ، وعلاقة المعالج النفسي بالمريض إذن علاقة مسئول بمسئول ، بل علاقة شخص بسوى شخص سوى ، فإن مدرسة هامة من المدارس التي أخذت بفكرتي الاندماج والمسؤولية ، تصر على النظر إلى الشخص موضوع التحليل على أنه شخص سوى وتنفي فكرة المرض النفسي نقياً قاطعاً . هذه المدرسة هي مدرسة العلاج الواقعي وهي مدرسة نشأت أخيراً في الولايات المتحدة الأمريكية ، وصدر في العام الماضي كتاب يحوي النظرية الجديدة لهذه المدرسة .

يعرض صاحب هذه النظرية وهو وليام جلاسر William Glasser أفكار هذه المدرسة وأهمها فكرة مسؤولية الشخص عن أشباع حاجاته النفسية ، تلك الحاجات التي أهمها حاجة الشخص لأن يحب (بكسر الحاء) ولأن يحب (بفتح الحاء) ، وحاجته لأن يشعر بمكانته وقيمه بالنسبة لنفسه وبالنسبة لغيره . ومهمة العلاج النفسي في نظر هذه المدرسة هي أن تعلم الشخص هذه المسؤولية ، وأن تعلمها له عن طريق التضامن مع شخص مسئول ، أو الاندماج مع هذا الشخص .

والاندماج هو الفكرة الأساسية الأخرى التي يقوم عليها هذا العلاج . أو هو العملية العلاجية الخطيرة التي يدور حولها العلاج كله . والاندماج في هذه النظرية العلاجية ، هو أهم ما يميزها عن نظرية التحليل النفسي الفرويدي . فبالرغم من أن التحليل النفسي الفرويدي يدعو إلى قدر من الاندماج بين المحلل النفسي وبين المريض ، إلا أنه لا يؤكد أهمية هذا الاندماج كما يؤكد هذا العلاج الواقعي ، وكثيراً ما يدعو المعالج إلى أن يكون موضوعياً مستقلاً عن حياة العميل . ثم إن هناك اختلافات رئيسية بين نوع الاندماج الذي يعنيه التحليل النفسي الفرويدي ، وبين هذا النوع من الاندماج . فالاندماج الفرويدي اندماج نفسيّ



الأيبدو هنا الشبه واضحاً بين هذه الصورة المثلث التي تتحدث عنها « هورني » والتي تشتمل على ميول متعارضة ، وبين التوليفة التي يحدثنا عنها « سارتر » والتي هي قوام الخداع النفسي ، وتشتمل على أفكار متعارضة ، وتستفيد من الازدواج في الطبيعة الانسانية بين ما هو واقعي وما هو مثالي ؟

نظرية العلاج الواقعي

إن « سارتر » وإن لم يتكلم عن الطرق الفنية التي تستعمل في التحليل الوجودي ، شأنه في ذلك شأن كل من تعرض لعلم النفس من الوجوديين ، بما في ذلك من يقومون فعلاً بإجراء التحليل النفسي الوجودي ، فهم جميعاً يرون أن طرق العلاج النفسي لا ينبغي أن تقرر وأن تقنن . أقول إن

بمريض . أما الاندماج عند مدرسة التحليل الواقعي فاندماج شخص سوى بشخص سوى لأن هذه المدرسة ترفض فكرة المرض النفسي . العميل عندها شخص سوى لم يستطع اشباع حاجاته النفسية ، وعلى المعالج أن يساعده على اشباع هذه الحاجات عن طريق الاندماج .

والاختلاف الثاني بين الاندماج في مدرسة التحليل النفسي الفرويدى وبين الاندماج في مدرسة التحليل الواقعي ، هو أن الاندماج عند المدرسة الأولى اندماج مريض مع صورة محولة تعكس صورة شخص آخر كان له تأثير كبير في ماضى المريض ، بينما الاندماج الجديد الذى تدعو اليه المدرسة الثانية اندماج عميل فى حاضره بمعالج فى شخصيته الحقيقية .

هذه الأفكار التى استمدتها اصحاب مدرسة العلاج الواقعي من المذاهب الوجودية ، ومن كتابات ((سارتر)) بالذات ، نجدها شائعة فى مذاهب كثير من المعالجين النفسيين الوجوديين ، وممثلة فى طرق فنية يجرون علاجهم على اساسها . نجد مثلاً فكرة المسئولية عند فرانكل Frankl « العميل » (الشخص موضوع العلاج) على أن يصل الى موقف وجودى يفهم فيه الحياة على أنها واجب ومسئولية ، ويتحمل فى هذا الموقف الوجودى مسئولية حالته وموقفه . وهو يسمى هذا النوع من العلاج بأسلوب العقل .

ويرى ((فرانكل)) أن اساس عملية العلاج فى هذه الحالة هو المعية ، أو الوجود معاً بين المعالج وبين العميل . ومعنى هذه المعية أن يشارك المعالج العميل فى طريقة حياته حتى اذا شعر العميل بأن المعالج يفهمه تماماً ، نشأت عنده الرغبة فى أن يشابهه أو يقلده فى طريقته الصحية فى الوجود . وبالتدريج يكتشف العميل نفسه ويعيشها .

قيمة العلاج النفسى الوجودى

هذان المثالان لنوعين من العلاج النفسى ، احدهما العلاج الواقعي والآخر العلاج العقلى ، ليساهما المثليين الوحيديين اللذين يشهدان على تغلغل افكار ((سارتر)) وعلم النفس الوجودى فى طرق العلاج الشائعة هذه الأيام . لكن هناك امثلة وامثلة اخرى كثيرة ، قرأت عن بعضها وسمعت عن بعضها الاخر من ممثلى مدارسها وقد اجتمعوا فى لندن فى صيف عام ١٩٦٤ حيث انعقد المؤتمر الدولى السادس للعلاج النفسى . ففى هذا

المؤتمر سمعت بنفسى من المعالجين النفسيين انفسهم ، كيف غزت هذه الافكار الوجودية الجديدة معالم العلاج النفسى . سمعت كيف يؤكد المعالجون ضرورة مشاركة المعالج للعميل مشاركة ايجابية فى حياته وفى مشكلته ، كيف يندمج معه . وسمعت الدكتور لين Laing عن انجلترا يؤكد اهمية العلاقة بين شخصين حقيقيين فى العلاج النفسى ، ومع افكار وجودية يقول : ان قوام العلاج النفسى ازالة كل العوائق التى تعوق ما بين الناس من صلات . . اننا فى حاجة الى افكار توضح لنا كلا من التفاعل والخبرات المتبادلة بين شخصين وتساعدنا على فهم العلاقة بين الخبرة الخاصة بكل منهما وبين سلوكه فى حدود العلاقة بينهما .

قرأت وسمعت عن تغلغل التيار الوجودى فى طرائق العلاج النفسى ، لكننى لم أسمع عن تيار وجودى فى طرائق التحليل النفسى ، وهذا ما يدفعنى أن أقول ثانية ما قلته فى اول مقالى ، ان ما هدمه ((سارتر)) من افكار التحليل النفسى الفرويدى كان كفيلاً بأن يسلب هذا التحليل صفته التحليلية .

ما زال التحليل النفسى الفرويدى بما أدخل عليه من تعديلات بعد فرويد ، ما زال يستند الى اللاشعور ، وما زال يؤمن بالرقيب ، ويعتمد على علاقة تحويلية معينة بين المحلل والمريض . .

لكن ذلك لا يمنع أن تكون هناك افكار اخرى عن الاضطرابات النفسية والتكوين النفسى للفرد ، لا يمنع أن تكون هناك طرائق اخرى لعلاج هذه الاضطرابات ، يأخذ بها هذا النوع من العلاج او ذاك . .

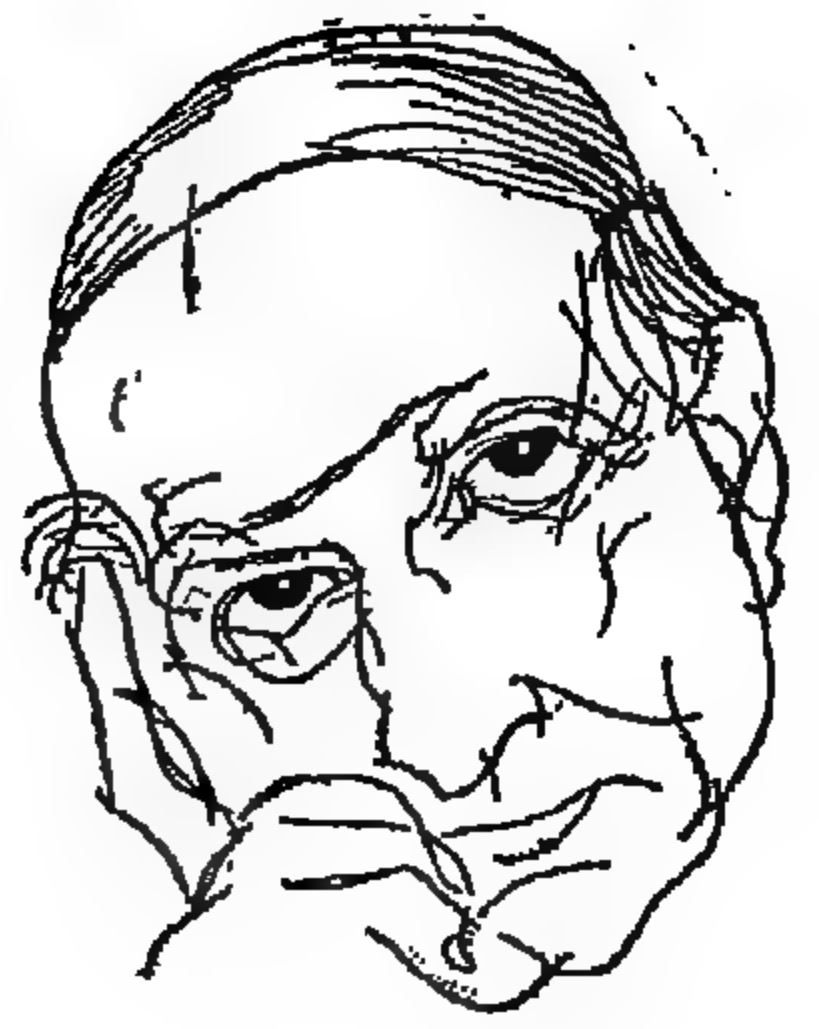
انه لا يمنع أن يقول ((سارتر)) فيتأثر كل المفكرين والعاملين فى كل الميادين فى جميع انحاء العالم . انه لا يمنع أن تكون للمفكرين افكارهم القيمة المستمدة من افكار بالغة القيمة . ولا يمنع أن تكون للعاملين فى ميدان العلاج النفسى طرائقهم المتأثرة بافتات عبقرية تتدفق من عقل عبقرى .

ان بقاء التحليل النفسى على افكاره ، على طرائقه لا يمنع أبدا شيئاً من هذا ، انما الذى يمنعه حقاً هو أن نعطي هذه الافكار الجديدة . وتلك الطرائق المستكرة اسم التحليل النفسى وقد بعدت عن التحليل النفسى كل هذه المسافات . انه ليس تحليلاً نفسياً وجودياً ، وانما هو علاج وجودى .

منيرة حلمي

فلسفة الالتزام عند سارتر

Philosophie
de l'Engagement
Sartrien



أ. جاسيت



أ. كامو



ك. ماركس

عندما يعطى الإنسان للتاريخ
غاية، فإن كل شيء
فيه يأخذ معناه. سارتر

إسماعيل المهدي

إنسانية» يجعل جوهر الوجودية كونها « فلسفة فعل والتزام » . ويرى الإنجليزي كولن ويلسون صاحب كتاب « اللامنتهى » أن فكرة الالتزام هي أساس الخلاف بين سارتر وصديقه السابق البير كامى ، وهي التي دفعتها إلى اليسار .

فهل معنى ذلك أن فكرة سارتر عن الالتزام تتنافى مع فكرته عن تكافؤ أنواع السلوك والقيم ؟ ثم ما حقيقة هذا الالتزام الذى يجعله سارتر جوهر فلسفته ؟ أنه ليس التزاما أمام أحد . وهو ليس التزاما بمبدأ محدد . فماذا يبقى فيه بعد ذلك ليجعله التزاما حقيقيا ؟

الجواب عن هذه الأسئلة يكشف عن الأبعاد العميقة في وجودية جان بول سارتر ، ويرز العناصر الجديدة والثورية في فلسفته .

إن الفلسفات الوجودية السابقة على سارتر تفرق نفسها « باختيارها » في مأزق حمار بوريدان . وإذا كان الخط العام في كل الفلسفات الوجودية هو القول بأن الذاتية هي نقطة البدء ، فمن الممكن أن يؤدي هذا القول إلى طريقين : طريق الاستغراق في الذاتية وتحويلها إلى شرقة تحوى دودة ميتة ، وطريق الانطلاق إلى العالم الخارجى بدفع الذاتية وتحويل خيوطها وإفرازاتها إلى مسالك لتغيير العالم . وفي هذا الاتجاه الثانى يمكن أن تكون فلسفته الذاتية مقبولة بشكل عام . يقول ماركس :

« ينطلق الأفراد دائما من نفوسهم . لكن طبعا من نفوسهم في إطار الظروف ، وليس من نفس فردية « خالصة » كما يقول المثاليون » .

وقد استطاع سارتر أن يقيم فلسفة ذاتية جديدة في هذا الاتجاه على وجه التقريب . فهي فلسفة لم تكن منذ البدء تتعارض تعارضا أساسيا مع المادية الجدلية ، لكن تعارضها الحاد مع الشيوعية في المراحل السابقة أخفى هذه الحقيقة . وفي نظرية الالتزام بالذات يبدو مدى التباين بين سارتر وسابقيه ، ومدى التقارب بين سارتر والأصول الأولى للمادية الجدلية .

الفلسفة الذاتية عند نيتشة مثلا يمكن أن تسمى فلسفة « الوحدة الأليمة » . . فلسفة الألم والعجز والمرض . . يقول نيتشة : « الإنسان حيوان مريض » ! ثم يصل به الجنون وتضخم الذاتية المحترقة إلى درجة أن يتخيل نفسه إله ديونيزوس يسيطر على العالم . .

واحتقان الذاتية بهذا نجده أيضا عند كيركجور . كان يبحث عن الحقيقة الخاصة بنفسه المنطوية وحدها . واكتشف أخيرا « سره الرهيب » . وأسماه أيضا « الزلزال »

قال القائد الإغريقى يروس لوزيره سينيئاس :

— سنبدأ أولا باخضاع اليونان .

وسال الوزير :

— وبعد ذلك ؟

— سنستولى على أفريقيا .

— وبعد أفريقيا ؟

— سننتقل إلى آسيا لنفتح آسيا الصغرى

وببلاد العرب .

— ثم بعد ذلك ؟

— سنذهب إلى الهند .

— وماذا بعد الهند ؟

— آه ! سوف استريح . .

وسال سينيئاس :

— فلماذا لا تستريح الآن على الفور ؟

بهذا المنهج تطرح الوجودية مشكلة الاختيار في السلوك . اختيار يواجه نفس المأزق الذى واجهه حمار بوريدان في المناقشة الفلسفية المعروفة في القرن الرابع عشر ، حمار جائع وعطشان . وضعوا الغلف على يمينه والماء على يساره ، فمات من الجوع والعطش ، لأنه لم يستطع أن يختار : بأى الاثنين يبدأ ؟ !

يقول سارتر في « الوجود والعدم » ردا على أصحاب المذهب العقلى في الأخلاق :

« كل ألوان النشاط متكافئة . يستوى أن يعاقب المرء كئوس الخمر وهو في عزلة أو أن يقود الشعوب . فإذا تغلب أحد هذه الألوان من النشاط على الآخر ، فلن يكون ذلك بسبب غرضه الحقيقى بل بسبب درجة الشعور التى لديه عن هدفه المثالى ، وفي هذه الحالة قد يحدث أن ينتصر هدوء السكران المتوحد على الهيجان الذى لا طائل تحته عند من يقود الشعوب » .

ومع ذلك فسارتر هو فيلسوف الالتزام وداعية الالتزام في الفكر والأدب والسلوك . ونشاطه العالمى في الدفاع عن السلام وثورات التحرر واضح لا يحتاج إلى بيان . بل أنه في مقال « الوجودية

الأعظم» . ما هو ؟ كل أسرة كبير كجور - كما يذكر الدكتور عبند الرحمن بدوى - مقضى عليها باللعنة . . لأن أباه عندما كان فقيرا اعتلى إحدى الروابي ذات يوم في نزوة يأس وصاح في وجه السماء يجدف بالله !

أما يسبرز ، فالفلسفة عنده « سلوك باطن » . وما يسميه « **اشراق الوجود** » هو نوع من الغيبوبة في ظلام اللاشعور تشعر فيه الذات بما يسميه « التحرر من الضرورة » . وهو شعور يبدأ بالتوتر الحزين والقلق والانكار « الجر » للواقع ، ويصل إلى أن القانون الكلى للوجود هو الفشل . فالاشراق هو الواعى بقانون الفشل يشمل كل شيء . يقول عنه سارتر في كتابه الجديد « نقد العقل الجدلى » :

« يسبرز يرفض « ك فرد » أن يقوم بالتعاون مع التاريخ ، ويهرب من الحركة الواقعية للممارسة إلى ذاتية مجردة هدفها الأوحاد أن تصل إلى صفة ما في صميم الباطن » .

وقد أضاف هيدجر في مذهبه الوجودى فكرة « **الوجود - مع** » ، أى الوجود مع الآخرين . لكنه مع ذلك جعلها مرادفة للسقوط والوجود الزائف ، فضلا عن أنه جعل وجود الآخرين جزءا من تركيب ذاتية الفرد ولم يعترف لهم بوجود موضوعى . وبذلك انحصر العالم عنده في داخل « **الانا** » وحدها ، بينما اعترف سارتر بوجود العالم المادى وعالم « **ما بين الذاتيات** » ، أى وجود الذاتيات الأخرى مستقلة موضوعيا رغم خضوعها **لادراك الذاتى** .

كان هيدجر يقول :

« **الامكانية الوحيدة لتحقيق الذات** هي الوجود من أجل الموت ، أى الحياة من أجل الموت الفردى » .

ويقال ان الوجودى الاسباني أورتيجا عندما قرأ كتاب هيدجر « **الوجود والزمان** » طرحه قائلا : « **انه زاهر بحب الموت !** » .

وإذا كان واضحا مما سبق أن فكرة الفعل والالتزام لا مكان لها في فلسفة تدور حول احتقان الذاتية بالموت والاستغلاق ، فسوف نرى أنه لا مكان لها أيضا في فلسفة تدور حول تخدير الذاتية بانفعالات الحياة ، أى وقف نشاطها بما يسمى « **العبث** » أو « **اللامعقول** » ، هكذا كانت فلسفة الذاتية عند « **البيركامى** » الذاتية البلهاء . قال سارتر عام ١٩٤٣ تعليقا على قصة « **الغريب** » لكامى :

« **عند كامى الانسان العبثى أو المتمرد اللامسئول** ، يرى تماما بل وأبله أيضا . . سعيد يترك الأمور تجري في مجراها . سعادته لم تعرف اللسعة السرية . لا يبالي بشيء . اللامبالاة عنده تبدو في الغالب نتيجة التنبؤ الذاتى . . رائع الطمأنينة وسط عالم من الفوضى والصخب . لكن الحقيقة أنه لا يوجد سوى عبث نسبي يستند إلى معقول مطلق » .

لهذا السبب انتهى « **التمرد** » الزعوم عند كامى إلى انكار ما يسميه « **ثورات الفقراء والثورات الاجتماعية** » تحت شعار « **الثورة على كل ثورة** » . وانتهى هذا التمرد بانكار « جريمة التاريخ » أى العمل السياسى ، وانكار موقف « **المستكبرين** » واستبداله بموقف « **المستضعفين** » وهم الذين يرفضون أن تتصلب أعناقهم بكبرياء الثورة فيحنون رؤوسهم في عشق للحاضر وقبول لحياة اللحظة ! وحين ينتهى التمرد إلى مبدأ « **الولع بالحياة** » يستهلك نفسه ، يعكس تمرد سارتر الذى يعنى « **الفرع من الحياة** » ومن ثم يعبر عن نفسه بالفعل السياسى والاجتماعى ، ويتسع بذلك لفلسفة جديدة في الالتزام الذاتى . تتضح هذه الحقيقة من الرسالة الحاسمة التى نشرها سارتر في مجلة « **العصور الحديثة** » عام ١٩٥٢ ردا على البيركامى فكأنت كلمة الفراق بينهما . اقراوا مثلا هذه الفقرات الرائعة التى تصور روح الالتزام عند سارتر :

« ان حريتنا اليوم ليست سوى اختيارنا الحر ان نناضل لنصبح أحرارا . نحن في هذا العصر في قفص حديدى ، فيجب أن نتحدد لنخطم القضبان . ولكى نكتسب الحق في التأثير على الناس الذين يناضلون يجب أولا أن نشارك في معركتهم . وهذا الذى يرى النزاعات الحاضرة مجرد صراع غنى بين وحشين شائهيين متساويين في الانحطاط ، هو رجل قد انفرد بنفسه في أحد الأركان وحرى » وفي مجتمع تمزقه الحرب الأهلية لا يستطيع الانسان أن يتبنى غايات الجميع ولا أن يرفضها جميعا . لكن بمجرد أن يختار منها ، يتخذ كل شيء فيها معناه . بذلك يعرف لماذا يقاوم الأعداء ولماذا يقال . ذلك أن فهم التاريخ لا يتوفر إلا في العمل التاريخى . أنت تسأل : هل للتاريخ معنى ؟ هل له غاية ؟ أما أنا فأرى أن سؤالك نفسه ليس له معنى . فالتاريخ إذا انفصل عن الانسان الذى يصنعه لا يكون سوى مفهوم مجرد لا حراك فيه ، بحيث لا نستطيع أن نقول ان له غاية أو ليس له غاية . فالمشكلة ليست مشكلة أن « **نعرف** » غايته ، بل أن « **نعطيه** » غاية » .

ملتزم ازاء فلان ، أو أنا التزمت (تعهدت) برد هذه النقود .. الخ . وهذا الالتزام هو الذى يميز ذات - الغير . لكن حين أدرك الفير كموضوع ، ينحط هذا الالتزام ويصبح التزاما - موضوعا ، بالمعنى الذى به نقول : السكين منفوس engagé بعمق فى الجرح ، أو ، الجيش متورط engagé فى مضيق » .

ويزيد هذا المعنى وضوحا بقوله :
« التزام الفير يظهر لى كالتزام شيئى وانغراس لجذور enracinement » .

ومع ذلك فإذا كان سارتر يميز التزام الذات ازاء نفسها بأنه يعنى التعهد الحر لا مجرد الانغماس أو التورط ، فهو يعبر بذلك عن الالتزام كما يجب أن يكون ، ولا ينفى إمكان التزام الذات بالمعنى الأخير .

فهناك إذن نوعان من الالتزام عند سارتر ، يمكن أن نطلق عليهما الالتزام الحر ، والالتزام غير الحر - مع ملاحظة أن كلمة الحرية هنا تخرج بعض الشيء عن اصطلاح سارتر الذى يصف كل اختيار بأنه اختيار حر ، حتى لو كان اختيارا لعدم الحرية أى اختيارا يرفض الحرية .

وتلعب مشكلة الحرية دورا خطيرا فى فلسفة سارتر يحتاج الى مناقشة واسعة لا يتسع لها المقال . ومع ذلك فلا بد من التعرض لها لتوضيح فكرة الالتزام عنده ، لأن الالتزام نوع من الالتزام أو الضرورة ، أى أنه إذن موقف من الحرية .

ان أول ما يفاجئ الانسان فى فكرة الحرية عند سارتر أنها واسعة بحيث تشمل كل فعل وكل سلوك ، ولا تترك بذلك مكانا لشيء فى عالم الذات يمكن أن تنعدم فيه الحرية . لكن الحرية سلب للجبر أو القهر أو الارغام ، أو على الأقل فالكلمتان متضادتان كما يقال فى المنطق . فإذا استحال أن نتصور أفعالا جبرية ، فمن المستحيل أيضا أن نتصور أفعالا حرة . وإذا كان كل فعل تمارسه الذات - حتى اشغال السيجارة - فعلا حرا ، فأين تكون الأفعال غير الحرة إذن ؟ من هنا تصور بعض معارضى سارتر أنه يسلب الحرية معناها . لكن الحقيقة - كما سنرى - أن سارتر لم يفرغ مضمون الحرية ، بل أعطاها مضمونا حتميا ، يختلف رغم ذلك عن المضمون الهيجلى الماركسى . وهذا المضمون الجديد يحوى بذرة غير علمية ، لكنه معقول ومنسق منطقيا فى معظم أجزائه .

والسألة باختصار هى أن جان بول سارتر نقل فكرة الامكان المطلق Contingence absolue من ميدان فلسفة العلوم الى ميدان فلسفة

فى هذه الكلمات تبدو ذاتية الالتزام عند سارتر (التحديد الذاتى لل غاية المختارة) - فى مقابل موضوعية الالتزام عند الماركسيين (معرفة الغاية المحددة موضوعيا) - وفى مقابل ذاتية عدم الالتزام عند كامى (انكار الغاية) .

وتنقلنا هذه الملاحظة الى تحليل معنى الالتزام .

وكلمة الالتزام قد تكون ترجمة عربية غير وافية لكلمة engagement ، وهى فى قصورها شبيهة بالترجمة الانجليزية Commitment . ذلك أن جان بول سارتر لا يستخدمها بالمعنى الفلسفى المتعارف ، بل يستخدم أيضا معانيها الأخرى فى اللغة العادية . والكلمة تفهم فى الفلسفة على ثلاثة معان :

١ - الالتزام بمعنى الاخلاص أو الولاء لهدف أو مشروع ، بعكس الانعزال المجرد فى برج عاجى . وهذا المعنى يقترب مما يقصده سارتر فى بعض الحالات .

٢ - الالتزام بمعنى الارتباط بشكل محدد من أشكال السلوك . فالملتزم هنا هو عكس ((المنفلت)) أو اللامنتمى ، الذى يسميه أندريه جيد (unattaché) disponible ، أى بالمعنى الأصلى للكلمة : المسرح من الجندية . وهذا اللامنتمى - كما يقول أندريه جيد - شخص تشتعل حرارته لأى شيء ولكل شيء ويرفض الثبات ولا يرتبط بشيء ولا بشخص ولا حتى بنفسه . ولا يخلص لأى شيء ، بل يجرى دائما وراء الهوى ، ويأتى الفعل جزافيا مجانيا . لا يتيسم إلا بأن يكون هواه عارفا مفرطا لا ينحصر فى شيء واحد . وقد ناقش سارتر فكرة أندريه جيد أكثر من مرة وأعلن أنه يرفضها ويتميز عنها . ومع ذلك فالجانب السالب فى الالتزام عند سارتر يقترب من فكرة الانفلات أو عدم الالتزام عند جيد .

٣ - الالتزام بمعنى الانطلاق الفلسفى أو المذهبى على أساس مبادئ أولية محددة . وهذا معنى يرفضه سارتر تماما .

وفضلا عن ذلك فالكلمة فى اللغة الفرنسية العنادية تفيد أيضا معنى « التورط » و « الانغماس » ، مما يدفع الدكتور عبد الرحمن بدوي مثلا الى استخدام كلمة « الانخراط » بدلا من الالتزام فى أحيان كثيرة .

يقول هذا فى « الوجود والعدم » :

« من حيث أئننى أوجد لنفسى ، فالتزامى فى موقف يجب أن يفهم بالمعنى الذى به يقال : أنا

النفس . فإذا كانت الوضعية المنطقية تقول مثلا أن من الممكن « منطقيا » أن يتكشم الحديد بالحرارة بدلا من أن يتمدد ، فسارتر يقول أن من الممكن « منطقيا » أن ينطلق الإنسان الى ميدان الكفاح يقود معركة الشعب ، أو أن يمضى الى إحدى الحانات يحتسى كئوس الخمر - كلاهما سواء - وأن يزحف بالجيش ليفتح بلاد العالم أو أن يقبع في بيته وكأنه فتح بلاد العالم . فالأفعال كلها سواء أمام الامكان المنطقي . والأخلاقيات - أو أهرام القيم - كلها سواء أمام الامكان المنطقي . والأهداف والمخططات والمشروعات التي يصوغها الإنسان داخل نفسه ، كلها سواء أمام الامكان المنطقي .

ولكن ليس معنى هذا الاستواء « المنطقي » المزعوم أن تستوى الممارسة أيضا عند سارتر ، تماما كما أن الوضعية لا تستند على فكرة امكان انكماش الحديد بالحرارة لتقيم علما طبيعيا جديدا تنكشم فيه المعادن بالحرارة . ومن سوء الفهم المتعمد أن يتصور بعض الماركسيين أن سارتر يعنى بهذا الاستواء « المنطقي » المزعوم أن يدعو الناس الى أن يرتادوا الحانات بدلا من معارك الكفاح السياسى . فالمسألة لا تزيد عن أن تكون تحليلا منطقيا لما يسمونه « مبررات » الواقع ، تماما كما أن الخلاف بين الوضعية المنطقية والمادية الجدلية في المثال المذكور ليس خلافا حول انكماش الحديد أو تمدده بالحرارة ، لكنه خلاف حول معنى « المبرر » المطلوب للواقع المادى . انه خلاف حول مشكلة التبرير . وهى نفس المشكلة التي تحتل مكانا رئيسيا في فلسفة سارتر .

بهذا المعنى تفهم عبارة سارتر « الوجود سابق على الماهية » ، من حيث هى ترجمة نفسانية للمبدأ الوضعى المنطقى القائل « القضايا الكلية دالات قضايا » ، بمعنى أن القضية العلمية الصحيحة هى « هذا الحديد يتمدد بالحرارة » وليست « الحديد يتمدد بالحرارة » . وكذلك فإن انكار « الطبيعة الانسانية » عند سارتر ، يترجم انكار « الطبيعة المادية » عند الوضعيين .

وقد يبدو غريبا للوهلة الأولى أن تقول أن وجودية سارتر تنقل « الاحتمالية » و « التجريبية » الوضعية الى مجال الذات . ومع ذلك فالاقتراب بين الفلسفتين واضح حتى في عناصرهما الأساسية . فالظاهراتية Phenomenology التي تأخذ بها الوجودية تقوم على أساس « المعطى المباشر » ، كما أن الظاهرية Phenomenalism التي تأخذ بها الوضعية تقوم أيضا على أساس « المعطى المباشر » ، والظاهراتية تنظر الى المعطى

المباشر في الذات ، ولا تتعرض لمصدره في الخارج ، بينما تتخطى الظاهرية - جزئيا - انحصاره في الذات . لكن الفرق في هذه النقطة لا يبدو كبيرا بين هوسيرل وهيوم . بل أن سارتر عندما ركز اهتماما كبيرا على تفنيد أى اتجاه ضمنى للانحصار في الذات (الأنا وحده Solipsism) عند الوجوديين السابقين ، ألقى بذلك في فلسفته الوجودية الفرق المذكور بين الظاهراتية والظاهرية .

وقد عبر عن فلسفته الجديدة في مقال « الوجودية الانسانية » فقال :

« الحرية هى قوام الفعل الانسانى كما تظهر في الالتزام - اما الحتمية فهى قانون العالم » .

ومعنى هذه العبارة أن الحرية هى الامكان المطلق في الالتزام الانسانى وليس لها مكان في الواقع المادى ، دون أن يتضمن ذلك كما يبدو للوهلة الأولى انه يقرر مذهباً حتمياً موضوعياً . فقد اعان أكثر من مرة - خصوصا في مقال « المادية والثورة » في المجلد التاسع من مجلته - انه يوافق على الموقف الوضعى الذى يرى استحالة تقرير أى قضية منطقية عن « وجود » العالم الخارجى وقوانينه أو عن الألوهية ، وأعلن أن الجاده موقف « ميتافيزيقى » صادر عن « قانون القلب » لا عن قوانين المنطق ، وأن الحجج العقلية التي تنكر وجود الله تستوى منطقيا مع الحجج العقلية التي تستهدف إثبات وجوده . فالإلحاد عنده كالايمان «موقف انفعالى من العالم » .

الحرية عند سارتر تكشف لنا إذن عن عالم من الامكان المطلق ، لكنه امكان منطقي وهى ، يقوم على واقع من الحتمية سواء اطلق عليها اسم « قانون القلب » أو اطلق عليها صراحة اسم « الفرائز » . يقول في « الوجود والعدم » :

« الشعور اللاتاملى (وسارتر يقصد بذلك ما يسميه فرويد اللاشعور) من حيث هو اسقاط تلقائى للذات نحو امكانياتها ، لا يمكن أبدا أن ينخدع في امر نفسه . أما الموقف التاملى فهو على العكس يجر الى آلاف الامكانيات للخطأ » .

وعندما تحدث في مقال « الوجودية انسانية » عن تلميذه الذى جاء يسأله النصح - هل يبقى بجانب أمه البائسة أم يسافر الى جيش فرنسا الحرة - قال سارتر أن العجز عن العثور على تبرير منطقي أو فلسفى للاختيار هنا يستلزم « الالتجاء الى الفرائز واستلهاها » . وخلال عملية الاسقاط التلقائى ، - سيجد الشاب نفسه بجانب أمه أو في طريق السفر - هكذا دون

لتبرير ولا تفسير سوى انبثاق الفعل نفسه .
والهم بعد ذلك أن يلتزم الشاب باختياره ((الحر))
أي المتحرر من التبرير والتفسير - فلا يندم
عليه ولا يلقى مسئولية على أي شيء ولا على أي
شخص . وهو فعل ((حر)) لأنه كان من الممكن
منطقيا ألا يحدث . ثم انه ((اختيار)) لأنه يتم
((في القلق)) ، و ((في بقاء)) ، وخلال فترة اجترار
ذاتي تكفي لتفميظه عن الفعل الجزافي عند اندريه
جيد . اختيار حر لأنه يتم على مستوى الالتزام
الحر . وضرورة الالتزام الحر هي « التضحية » .
فإذا بقي هذا الشاب إلى جانب أمه فسوف يضحي
برغبته في الانتقام لأخيه الذي قتله النازي ورغبته
في مقاومة العدو . أما إذا سافر إلى جيش
التحرير ، فسوف يضحي برغبته في انقاذ أمه
وسوف يتعرض للموت . وهذا الالتزام الحر الذي
يدفع ضريبة التضحية هو المعيار الوحيد لحرية
الاختيار وهو الذي يميز بين الخضوع الأعمى
للقرينة ، والانطلاق الواعي من مجموع غرائز
الذات . فالفتاة التي تحب رجلا متزوجا ثم تلتزم
بأن تضحي بحبها من أجل سعادته ، لا تختلف
عند سارتر عن الفتاة التي تضحي بكل اعتبارات
السمعة والسعادة من أجل حب ذلك الرجل ،
 طالما أنها بهذه التضحية وباستعدادها لتضحيات
أخرى ، تعتبر عن التزامها بالاختيار الذي اختارته ،
وهي من ثم تختلف عن الفتاة التي لا تلتزم
باختيارها لكنها تتحايل على ارضاء رغبتها مع
حبها بدافع الاستسلام الأعمى الضعيف
للشهوة . فهذا الاختيار غير الملتزم هو اذن اختيار
يرفض التضحية . فإذا تفاضينا عن اصطلاحات
سارتر ، فمن الممكن أن نسميه اختيارا غير حر ،
أو ببساطة أكثر عدم اختيار وخضوع للجبر
الانفعالي .

وعلى أساس معيار الالتزام ناقش سارتر
شخصية بودلير ، وهاجم فيه عجزه وتناقضه
وانقسامه بين قيود التقاليد والأخلاق والرغبة
في الطهارة من ناحية ، والتمرغ في حماة الشذوذ
ووحل الدعارة من ناحية أخرى . فقد رفض
أن يجعل من خطاياهم مذهباً ، أي رفض أن يلتزم .
ولو كان قد التزم التزاماً حراً ، لجعل طريق
الخطيئة أو طريق النقاء والاستقامة مشروع حياته
وهدفه مثله الأعلى . يستوى الطريقتان والمشروعان
أمام ((المنطق)) ، لكنهما يتمايزان أخلاقيا من حيث
التصاق كل منهما بصاحبه . وبقدر أصالة
ووعي الالتصاق ، تكون حرية الالتزام .

وإذا كانت التضحية هي ضريبة الالتزام ،
فهناك مقياس آخر يجب أن يستخدم أيضا

والحقيقة أن هذا التساؤل الحتمي ليس
فقط مقياسا لحرية الالتزام ، بل هو كذلك تحديد
لاطار الاختيار ، وهو ترجمة وجودية لمبدأ كائني
المعروف : « اعمل كأنك تريد أن تجعل الحكم
الصادر عن فعلك قانونا كليا » . ومن واقع هذا
التساؤل يصبح من ((الطبيعي)) أن يتجه الاختيار
والالتزام إلى المشروعات التي تتصف بالفضائل
المتعارفة بشكل أو بآخر ، ومنها مشروعات الكفاح
السياسي من أجل تحرير البشر واصلاح ظروفهم
وتحقيق العدل بينهم . فالمنطق الوجداني عند
سارتر يهكم أن يقدم تبريرا للانحراف الأخلاقي
من حيث أنه ينكر تبرير الأخلاق ، لكن سارتر
يثقل هذا المنطق بشروط تجعله في الغالب ينتهي
- عمليا - إلى الخير الأخلاقي المتعارف . ولعل
شخصية سارتر نفسه أوضح دليل على ذلك .
وكذلك كان أيضا صديقه نيزان الذي ظل عضوا
في الحزب الشيوعي الفرنسي عشر سنوات ثم
استقال من الحزب لا ليخون الشعب ولا ليعاقر
الخمير ، بل ليمارس الكفاح السياسي من خارج
الحزب وضد الحزب إذا استدعى الأمر .

هكذا يتضح أن الالتزام عند سارتر يتحول
- عمليا - إلى التزام أخلاقي ، رغم أنه يبدأ من
أساس انفعالي لا منطقي ولا أخلاقي . وهنا يبرز
سؤال : هل تتسع فلسفة الالتزام عند سارتر
لما يسمى الالتزام السياسي ؟

الجواب : نعم ، ولا .

فإذا كان المقصود بالالتزام السياسي الالتزام
بمشروعات ذاتية في السياسة والثورة الاجتماعية ،
فالجواب : نعم .

أما إذا كان المقصود الانتماء الحزبي
أو الارتباط بمبادئ سياسية محددة موضوعيا ،
فالجواب : لا .

لماذا ؟

أولا - لأن المسألة الكبرى التي تتردد كثيرا
في ذهن سارتر بوصفه صاحب فلسفة ذاتية ، هي
بتعبيره : « من أين يأتي اليقين ؟ » . من أين تأتي
الثقة « أن كل فرد يستطيع أن يفعل هذا وأن
يفعل ذاك ، ويستطيع الآن أن يفعل هذا ثم يفعل
تقيضه في اللحظة التالية مباشرة » . فمن أين له
أن يربط سلوكه بسلوك الآخرين بالالتزام مضمون ؟

ومن أين له أن يدرك المشروعات أو أنواع الاختيار التي تعتمل في رأس هذا الرجل أو ذلك في قيادة الحزب وفي القوى الكامنة خلف قيادة الحزب ، والتي يفرض عليه الالتزام السياسي أن يخضع لها ؟ لقد استقال نيزان من الحزب الشيوعي عندما فوجئ قبل الحرب مباشرة بتوقيع الاتفاقية المعروفة بين هتلر وستالين بينما كان هو يكتب الافتتاحيات في الأومانيته من أجل التحالف الفرنسي السوفييتي . صحيح أن المساومة والتكتيك والحكمة والتعقل ، كلها وسائل أساسية للنجاح العملي في السياسة . لكنها بهذا المعنى تصلح لمن يطلبون النجاح ويختارون الالتزام (التزاما غير حر) بوسائله الآلية ويتحولون بذلك إلى التزامات جامدة ، أي قواعد وواجبات محددة . ومن ثم يصبح من الخطأ تحويل هذه الوسائل البرجماتية إلى مذهب موضوعي تبرره قيم موضوعية . ويطلق سارتر على هذا النوع من الخطأ اسم « روح الجدية » ، وهي تعنى عموما النظرة التي تتوهم الضرورة الأخلاقية أو التبرير العقلي للقيم . وبهذا المعنى يرفض سارتر الالتزام « الموضوعي » بالاشتراكية (أي الإيمان بحتمية الاشتراكية) ويقول أن الاشتراكية « لا تنتظر الإنسان في منطف من منعطفات التاريخ كأنها لصي يحمل هراوة ، لكن الإنسان هو الذي يبدع الاشتراكية ويصنعها » ، بمعنى أن الإنسان يمكن أن يختار أن يصنع الاشتراكية ويمكن أن يختار ألا يصنعها ويمكن أن يخنقها فيقتل مضمونها . وليس في كل هذه الطرق « حتمية » ولا « موضوعية » تفرض الاختيار على الإنسان . وبهذا المعنى يختار سارتر الاشتراكية ذاتيا .

ثانيا - يرفض سارتر الالتزام السياسي الحزبي أو الموضوعي ، لسبب آخر هو حرية الذات . فاليقين المفقود بالنسبة للآخرين ، مفقود أيضا بالنسبة لمستقبل الذات بين كل لحظة وأخرى . فالذات هي التي تفرز العدم ، أي السلب . يقول في الوجود والعدم : « المستقبل يبقى دائما ممكنا . فنحن مهددون دائما باعدام اختيارنا ومهددون باختيار أنفسنا وبأن نصير غير ما نحن عليه » .

وهذه النقطة بالذات يساء فهمها كثيرا . فبعض الناس يرون أن سارتر يقدم تصورا مفتتا للوجود الذاتي يحيله إلى لحظات أو « آتات » منفصلة ، وأن معنى ذلك أن الإنسان يجب أن يختار وأن يلتزم في كل لحظة تمسره . وهي بلا شك عملية مرهقة تماما ومثيرة للشخيرة أيضا ! لكن الحقيقة هي أن سارتر على عكس ذلك يدافع

عن « الوحيدة الواعية » وعن « الديمومة » النفسية . وتحقق الديمومة النفسية عنده بتحقيق ما يسميه « المشروع » أو « التصور الشامل » أو « الصيغة الكلية » أي الجشطلت . وتندرج هذه المشروعات في مستويات متفاوتة في الاتساع ، كالدوائر التي تدخل بعضها في البعض الآخر . ويشملها أخيرا « المشروع الأساسي » أو الصيغة الكلية « الإجمالية » ، وهي تعنى باللغة البسيطة ، الفلسفة التي تبناها الذات ، أو مثلها الأعلى ، أو هدفها النهائي .

وإذا كانت فكرة المشروع أو الصورة الكلية ، تجمع قطاعا ما من اللحظات النفسية ، ففكرة الالتزام هي التي تربط هذا القطاع وتحقق له الديمومة . فادراك الهدف أو الغاية ثم الالتزام به ، هو الذي يشكل الديمومة النفسية . وعندما يتغير المشروع أو الغاية ، تنقطع الديمومة لتبدأ ديمومة جديدة . والذات الحرة مهددة في كل لحظة بهذا الانقطاع ، سواء على مستوى المشروع الأساسي أو على مستوى المشروعات الثانوية . بهذا المعنى لفكرة المشروع نفهم قول سارتر وهو يرد على كامي :

« عندما (يعطى) الإنسان للتاريخ غاية ، فإن كل شيء فيه يأخذ معناه » .
يقول في الوجود والعدم :

« حتى القيم اليومية المعتادة تستمد معناها من مشروع أول لنفسى ، هو بمثابة اختياري لنفسى في العالم . . والاختيار هو العمل على أن ينبثق مع التزامي نوع من الامتداد المتناهي لديمومة متصلة . . والاختيار الجديد يبدو كبداية من حيث هو نهاية وكنهاية من حيث هو بداية . وهو محصور بعدم مزدوج . وبهذا يحقق كسرا في وحدة وجودنا » .

ان فلسفة الاختيار والالتزام عند سارتر هي تعبير عن مشكلة العصر . . مشكلة اليقين . . مشكلة الثقة .

واحد زائد واحد يساوى واحدا ! . . هكذا كان فرانز يقول في مسرحية سارتر « سجناء الطونا » .

فكيف السبيل لكى نجمع « الواحدين » ليصبحا اثنين ؟ وكيف السبيل الى أن تمنع الواحدين من أن يتنافرا ، لتبقى على الأقل علامة الجمع ؟

هذا هو السؤال الذي أجابت عنه فلسفة سارتر . والجواب يحتمل الخلاف الواسع . لكنه مع ذلك جواب حر ، وجواب ثورى ، بدليل التزام سارتر نفسه - الإنسان والكاتب - بالحرية والثورة .

اسماعيل الهوى

سارتر وواقف السبيل

Sartre

et ses prises

de position

politiques

جمال سبيل

حد الاشباع .. هي فائضة عن حاجته ، مع انها نتاج قريحته وصنع يديه .. ايفيض على اخوانه في الانسانية بهذا القدر الفائض ؟! ايوجب في العالم انسان لا تزيد حريته عن حاجته ؟! فضلا عن استبعاد واحد منعدم الذات ومن ثم فاقد الحرية ؟!

ان سارتر لا يرى اى داع يبرر البحث عن هدف .. تمنطق به حريتنا ، ونوقف وجودها على توافره نتيجة لها .. فالاصل في وجود الانسان هو ان يكون حرا على ممر الحقب واختلاف الاحياز .. ومن ثم فلا قاعدة للحرية غير الانسان ذاته .. بل هي متنفسه وانطلاقه الى ارحب الافاق بعيدا عن العالم ، وعن تقاليد الماضي ، وعن خداع الذات ان كان فيها بقايا من ركاب الايمان الخاطيء : حتى لو اقتضى الامر العزلة في منفى الحرية .

فهل جعل سارتر من الحرية شيئا مجردا ؟ أم أدت به تشاؤميته الى تقيض الحرية فصارت تقوقعا وانطوائية ؟! اننا لو تمادينا في هذه التحليلات لانتبهنا الى اعتبار الحرية شيئا مخيفا ثقيل الوطأة .. لان القلق المتواصل للعشور على كوة تنسم فيها رحيق الحرية الوجودية .. يظل يطاردنا حتى تحت اقدام

« هذه الحرية .. كم بحثت عنها .. كم كانت قريبة منى بالقدر الذى لم اكن قادرا معه على مشاهدتها ، على لمسها .. فلم تكن هي الا انا .. انا حريتى .. فماذا اصنع بذاتى ؟ ما عساني صانع بهذه الحرية كلها !! انا حير للاشياء .. انا محكوم على بان اكون حرا .. خارجا ، خارجا عن العالم ، خارجا عن الماضي ، خارجا عن ذاتى .. حتى صرت في المنفى .. منفى الحرية .. »

ماذا يريد ماثيودى لارو ان يقول لنا ؟ او بالاحرى ماذا يريد سارتر ان يوضح لنا من مفهومه عن الحرية في دروبه « وقف التنفيذ » ؟

ان نظرة متأنية الى هذه الكلمات الصارخة ، لابد ان تتيح لنا لحظة الاصغاء لما يتردد في جنباتنا من صدى لهذه الصيحات .. ان ضمير سارتر هو ماثيودى لارو في هذا الموقف الحاد . مغمض عينيته عن حريته ، لا يحس بها ، ويظل يبحث ويبحث .. لعله يعثر عليها دون جدوى ، لأنها لا وجود لها بدون الرجوع الى ذاته .. فهو الحرية .. الانسان .. هو مبدعها وحافظها . فما الهدف الذى يجب فايه تحقيقه من ورائها ؟ انه لا يدرى .. بل انه لا يستطيع ان يعرف ما الذى يفعله بهذه الحرية الزائدة عن الحد ..



انے نعرہ هو الحالم،
ولدهى اليقظة ..
وقد آنس لنا أنس
نفرن هله نريد أن
نستيقظ أو تنام .
سائر

داخل مجتمعه تصويرا يتمتع به قراءه بالرضا
أو السخط على حد سواء .

هذا التعدد والتنوع في فكرة الحرية يرضى
الفيور على حريته .. لأن له - من البداية -
حرية اختيار النمط الذي يوافق ، ولأنه بعد
ذلك يشحذ فكره للعمل على استكمال تحرير
نفسه ، ولأن سارتر - فضلا عن ذلك كله -
يجند أفكاره عن الحرية طبقا لضرورات مواقف
فكره السياسي .. ومن ثم زاوج بين حرية الفرد
الباطنة وبين إمكان العمل البشري في تغيير صورة
العالم .. وبالتالي توصل إلى تأكيد فكرة حق
الإنسان فيما يسمى بالعمل الثوري ، بتفجير
إمكاناته الهائلة وعزمه الأكيد على الفعل الحر .

فماذا فعل سارتر - المفكر السياسي ،
والمحلل الوجودي لفكرة الحرية - حتى يكون
منطقيا مع ذاته ، وصادقا مع سلوكه ومواقفه؟

لقد كان السائد أن يكون التفكير السياسي
مقتصرا على شكل البناء الحاكم في المجتمع ،
ومدى تعبيره واستجابته لرغبات المنتمين إلى
ذلك المجتمع ، وطريقة تسيدته وتوجيهه ، ومن
ثم قاس مفكرو السياسة كل شكل من هذه
الأشكال بمقاييس أو قوالب تقليدية سائدة ..
عمادها المصنفات الأفريقية ، ومستحدثات

سكان الأرض الباحثين عن هذه الكوة نفسها ،
وحتما لن نعثر عليها إلا بعد أن ينتهي بنا المطاف
بعيدا عن الأحياء .. حيث ينتفى الاحساس
بالحرية . ويناقض مجال ممارستها .

لكن ما يطمئن الفيور على حريته الحققة ..
هو أن شخصيات سارتر الروائية ، التي تعبر
عن فكرة الحرية .. ليست على شاكلة واحدة ..
فهي تارة لا تتعدى مجرد اسم لحالة من
الاستقرار والشفافية التي تنبع من الإنسان في
حياته السلوكية .. لكنها توهمه بانفصالها
عنه .. ويفريه بريقها بالسعى وراءها دون
جدوى - لأنها تحاوره وتداوره ، فلا يهنا بالا
بهذه الحالة من الاستقرار ، ولا يسعد بتحقيق
بغيته .. اللهم إلا بلدة السعى الدءوب إلى حرية
لعوب . وهي تارة أخرى عنصر جوهري للوجود
الإنساني يميزه عما عداه من سائر الموجودات ..
وهنا تكون الحرية هي ضرورة الوجود ..
وجودنا نحن .

وهي تارة ثالثة معنى ميتافيزيقي يبرر أولية
الإنسان لا ثانويته ، فيدعم أحقية العمل البشري
في ابتكار النظم التي تلائمه . وهي عنده في
أحيان أخرى مبرر الالتزام في الأدب .. فتعطي
الحق - كل الحق - للأديب في تصوير الحياة

الفلسفة في العصر الوسيط .. وما كانت هذه التقسيمات لغير طبقات تدرجية في المجتمع الأثيني ، أو طوائف مغلقة في غيرها من المجتمعات .. أما حق الجموع ككل ، وأما حق الفرد كإنسان حر ومحكوم ، وأما أحقية المواطنين بلوطنهم دون غيرهم .. ذلك ما لم نجده كأوضح ما يكون الوضوح إلا عند مفكرنا السياسي سارتر .. فهو كأديب نجده يصف لنا القضية التي يعرضها وصفا رائعا ، وهو كإنسان وجودي يدافع عن قضايا الإنسان في شتى أنحاء العالم دفاعا حارا ، وهو كفيلسوف إنساني يشقى نفسه في ترسيخ مفهوم الحرية فوق أرضية الواقع . حتى يجذبنا الى جانب القضية لا الى جانبه .. لأنه لا يدع لنا فرصة البحث عنه .. إذ سرعان ما يقفز ليعيش هو بيننا ، بحثا عن محنة أخرى من محن حرية الإنسان .

محنتها في الصين الوطنية واندلاع الثورة الشعبية ، محنتها في كوريا وتقسيمها الى جنوية وشمالية ، محنتها في العدوان الثلاثي على مصر ، محنتها في القمع الشيوعي لشعب المجر ، محنتها في تمسك فرنسا باستعمار الجزائر ، محنتها في محاولة وأد استقلال الكونغو الجديد ، ومهزلتها في غزو كوبا ، وما يتهدد فرنسا نفسها من سيطرة حكم ديغول ، ثم كشف العوامل الخفية وراء جائزة نوبل واغراضها السياسية ..



ب . لومومبا

كل هذه معارك خاضها سارتر باختياره .. بحريته الكاملة .. فهل اختلفت مواقفه في كل واحدة منها باختلاف الظروف المحيطة بها ؟ أم اختلف تعريفه للحرية مثلما حدث لشخصياته الأدبية الخاضعة لحبكة رواياته ؟! ان منطق الأحداث العالية وشدها الدائم لاهتمامات كاتبنا الانسانية .. هما اللذان يبرزان مفهوم الحرية السياسية عنده . فها هو يحس بالقلق خوفا على مفهوم الحرية من الخاط والضياع .. فيؤكد مرارا أن « الحرية واحدة .. لكنها تبدو في أثواب مختلفة تبعا لاختلاف الظروف ، ومن المسموح به أن نوجه سلفا استجابا لكل من دافعوا عنها من الفلاسفة .. فبشأن أي موقف مميز مارستم تجربتكم للحرية ؟ .. في الحق أن مجرد الاحساس بكوننا أحرارا على مستوى الفعل والمشروعات الاجتماعية أو السياسية والخلق في الفنون شيء ، وكوننا نحس بذلك في عملية الفهم والاكتشاف شيء آخر » .

ولما كانت الحرية من حق كل انسان - بل هي الانسان ، وهو صاحب الحق الأوحد في امتلاك نفسه .. أصبح من الطبيعي أن تكون الحرية ، ليست واحدة فحسب ، بل كاملة لا تنقصها درجة أو درجات ، ومن ثم فلا تفرقة بين انسان وآخر من حيث الحرية ، ولا تمايز لقوم على قوم في حريتهم ، ولا تفضيل لفئة على فئة على حساب هذه الحرية .

لذلك فان سارتر في دفاعه عن حرية الانسان في هذه المواقف السابقة .. يكون متسقا تماما مع نفسه .. فهو الفردي النزعة .. لا يجد ما يمنعه من التفاني في تأكيد حرية جموع الشعب الصيني ، وحقها في الثورة على شيانج كاي شيك ، وحقها في رفضها التغفلل الأمريكي ، وحقها في عدم نسيان الاحتلال الياباني من قبل .

فيتابع جيش الفلاحين الرابض في منشوريا منتظرا إشارة البدء من قائده ماوتسي تونج ، ويلقى الأضواء على بورجوازي شنغهاي وبكين الملتفين حول عصبة شيانج كاي شيك ، وتحتضن كلماته رجل الشارع الحائر ببلاهته بين هؤلاء وأولئك ، ثم يفضح حقيقة الأصابع الخفية التي تحرك العصبة الحاكمة من وشسنطن ، ويشرع في تبديد الغموض الذي يصاحب كلمة صيني من أذهان مواطنيه الفرنسيين .. ليؤكد لهم أنه انسان كما يجب أن يكون الانسان بخيره وشره وحريره ، وأن « البيض المتعفن وزعانف سمك القرش » على الرغم من أنهم أساطنة غزبية لأن أربعين مليوناً من الفرنسيين

الشيوعيين .. لأنهم كعادتهم يفضلون أى نظام على غضبة الشعب ضماما لصالح طبقتهم ، ويستطيعون احتضان هذا النظام بما زودوا به من مرونة الالتفاف وامتصاص القوى .. وها نحن ترن في آذاننا صدى كلماته بعد انتصار جيش الفلاحين بقيادة ماوتسى تونج .. « وأولئك الفلاحون ، أهم الذين أخذوا المدينة أم هى المدينة التى ستأخذهم ؟ انهم الآن جالسون فى وسط الطريق ، وعلى الرصيف ، وفى المكان نفسه الذى كانت جموع تنتظرهم فيه عشية أمس . ولقد نهضت هذه الجموع ، واندفعت باتجاههم وأطلقت عليهم بقامتها الطويلة ، وأخذت تنظر اليهم . ان المنتصرين عادة يختبئون ليرتاحوا ، أما هؤلاء ، فكانهم لا يكتثرون بأن يخيفوا . ومع ذلك ، فانهم هم الذين هزموا جيوش الكومنتانج التى سلكها الأمريكيون ، وهم الذين كبدوا الجيش اليابانى الهزيمة . وانهم ليدون مسحوقين بالأبنية العالية التى تحيط بهم .. لقد انتهت الحرب ، ويجب كسب السلم » .

ولكن كيف يمكن أن يهناؤا بالسلم داخل الصين دون انتصار القوى الستالينية بالذات على الصعيد العالمى ؟! وكيف تتحقق انتصارات الفلاحين والعمال مع الإبقاء على فئران المركب من البورجوازيين ؟! ثم كيف - وهذا هو الأهم - يجرعوا على الاستكانة لراحة السلم بينما القوى الأمريكية تتهددها بالانتقام فى كوريا ، وبينما الاستراتيجية الستالينية تتطلب منهم المبادرة إلى مساعدة رفاقهم المهاجمين الكوريين ؟!

هنا نجد سارتر يشرع قلمه مصورا بحرارة وصدق بشاعة الحرب وانهار الدم المسفوك وأكوام الأطفال الجيارى بين نيران الشمال والجنوب ، ويكاد يبح صوته من مواصلة الهتاف فى مجلته « العصور الحديثة » متسائلا عن مكان الحرية بين هذه الصراعات الوحشية ، ويواصل تسأله عما إذا كان للحرية أن تهدأ بالا بمجرد قبض بكارتها عند خط عرض ٣٨ ؟! ان تاريخ كتابات سارتر عن حرب كوريا يؤكد عدة حقائق هامة ..

أولها .. أن كوروى الشمال - وهم أهل الصناعة - هم الذين بدءوا الهجوم متخطين هذا الخط اللعين . خط عرض ٣٨ المذكور .

ثانيها .. أن هذا الخط قد تم عليه الاتفاق فى مؤتمر يالتا بين حلفاء الغرب والاتحاد السوفيتى لتقسيم كوريا إلى شمال وجنوب .. لا لشيء الا لتأمين استراتيجية الاتحاد السوفيتى



تقريبا يجهلون حتى طعمها .. فان هذه الأطعمة « أشد غرابة فى الصين ما دام أربعمئة مليون صينى - تقريبا - لم يذوقوا طعمها قط .. أربعمئة مليون صينى جائعون » .

ومن ثم فانه يستدر عطف مواطنيه عليهم ، ويحفز همهم ، ويكسب تأييدهم لجيش الفلاحين الهابط من الشمال ثائرا على الكومنتانج .. لأن الثورة من حقه ما دامت حرية الإنسان الصينى فى يد الآخرين ، وما دام البؤس قد فقد مظهره المثير للفضول فى شوارع الصين . ولهذا فان دفاع سارتر عن الحرية هنا مصحوب بلمس ماضى .. يتجسم فى المستوى الاقتصادى المنحط الذى يعانىة الأربعمئة مليون .. لكننا نحس من دفاعه بالقلق وللخوف على هذه الحرية ومصيرها .. من جراء انطلاق غرائز السوق المنحطة بالسلب والقتل وانتهاك الأعراض فى حالة انهيار حكم الكومنتانج ، ومن جراء - وهذا هو الأخطر - اسراع البورجوازيين إلى دعوة



م . تونج

الاعتراف ، واذا ما انكرها اكتشف اصداؤه الكذبة وابتعدوا عنه . واختار أن ينكر ليحتفظ بالموقف الهجومي . . ففي السياسة لا مفر من دفع الثمن . . لكن الأفكار المغلوطة لا تقل اجراما عن الأفعال الخاطئة . . وهذا ما جعلني لا أومن بشيء البتة ، وسبحت في اللايقين . . لكنني لم أكن أرى غير الكوريين .

لكننا لم نلبث أن وجدنا سارتر يؤكد - عن يقين - حق شعب الهند الصينية في الاستقلال، وحق المطالبة به ، وحق الكفاح من أجله ان لزم الأمر . . حتى ولو كان قتالا ضد بني جلدته من المفاهرين الفرنسيين . . لقد تحمل كل نقد موجه اليه من الحزب الشيوعي الفرنسي حينما وقف في صف المواطن الكوري . . وأدان التدخل الستاليني والأمريكي على السواء . . وها هو يتلقى طعنات الاستعماريين الفرنسيين ، واتهامهم له بممالة الشيوعيين الفيتناميين ، وتشكيكهم في وطنيته بطعنه للجيش الفرنسي من الظهر في ميدان القتال الفيتنامي ، أو وهو محاصر في ديان بيان فو . . لكنه لم يكن ليهتم بمثل هذه التخرصات قدر اهتمامه بإبراز شناعة هذا الاستعمار وتآثيره على كرامة الانسان . وحرية هناك . . لأنه كان يرى العدالة ماثلة في مطالبته بحريته ، ولأنه يرى أن من واجبه أن يلتزم العدل في كتابته . . حتى ولو أثرت على « معنويات الجيش أو الأمة ، أو وحدة حزب ، أو شرف الأسرة . . أو ما يسمى بالقدس » . . ولأنه لم يكن يسلم بما هو سائد في فرنسا من وهم زائف

في عهد ستالين ، ودونها نظر الى أحقية أهل كوريا الوطنيين في ابداء رأيهم في هذا الاتفاق .

وثالثها . . أن جنوب كوريا وراء خط الاتفاق مخالف في طبيعته وامكانياته لشمال كوريا . . فالأول زراعي فقير يتحكم فيه حفنة اقطاعيين على رأسهم سنجمان ري ، والثاني صناعي نشط الى رفع مستواه الاقتصادي وتحقيق الرخاء .

ورابعها . . أن اقطاع الجنوب كان يطمع دائما في السيطرة على ثروة الشمال ، لكنه ما كان ليجرؤ على الافضاح عن ذلك ، وانما كان يضرب على وتر الوحدة الوطنية والتغنى بأمجاد الوطن الموحد وبمستقبل الوطن الغني .

وخامسها . . أن سياسي الجنوب كانوا أكثر حذقا ودربة على أفانين المناورات السياسية من رجالات الشمال . . ومن ثم استطاعوا أن يجروا هؤلاء الى فخ المباداة بالهجوم .

لكن الاعيب السياسة ما كانت لتتفق وطبيعة سارتر الانسانية ، خاصة وأن منها ما كان يستتر وراء تمويهات وادعاءات براقة قد تدفع بالكاتب الصادق أن يدافع عنها بحرارة ، ثم يتكشف له أنه اتخذ يوما بهذه الأكاذيب المحبوك . . ولهذا فإنه أثر أن يكتب عن «اللايقين» الى أن يتكشف اليقين في يوم ما . . لكن ما لا يمكن الشك في وجوده . . هو أن في كوريا حربا ضروسا ، وأن الانسان الكوري يطحن فيها بين كماشتين لا ترحمانه . . أحدهما يمسك بها سنجمان ري ويشدد على قبضتها ترومان في وشنطن ، والأخرى يمسكها كي ميل سونج بتشجيع من ستالين الذي يمدده بمتطوعي الصين من الفلاحين المنتصرين . . وماذا كانت النتيجة ؟ . . العودة ثانية الى هذا الخط العنيد، ومحاولة تجفيف الدماء من شوارع المدن والعاصمة سيؤول . . وبقي سنجمان ري أمير الاقطاع رئيسا لجمهورية كوريا الجنوبية ، وبقي كي ميل سونج على رأس كوريا الديمقراطية الشعبية في الشمال . . وماذا جنى الانسان الكوري !! لا شيء غير اللايقين الذي أبرزه سارتر مقرونا بحرية هذا الانسان . . « ما عاد عندي شك . . أن مجرمي الحرب في هذه المسألة الكريهة ، هم اقطاعيو الجنوب وامبرياليو الولايات المتحدة الأمريكية . لكنني لا أشك بالمقابل في أن الشمال هو البادئ بالهجوم . . أن مهمة الحزب الشيوعي لم تكن بالسهلة . . فلو اعترف بالوقائع ، ولو ليستخلص معناها ، لصاح أعداؤه في كل مكان بأنه انتقل الى كرسی

ترسب في الأذهان .. « وواجب الوطنى والمواطن والمناضل أن يروج الأكاذيب المفضوحة : ان عليه أن يحتفظ بها على لسانه كما لو أنها قربانة ، لينقلها من ثم الى جاره بتقوى مصطنعة » .

وها هو يواصل رسالته فيبند في جراءة عادلة هذه الأوهام ، ويهاجم بعنف قرصنة السويس ، ويندد في الوقت نفسه بمأساة المجر .. ويفضح قداسة هذه القرابين المتناقلة . ثم يبين الفروق بين هذين الموقفين اللاأخلاقيين .. أذ على الرغم من اتفاقهما في توقيت الحدوث ، وعلى الرغم من تشابههما في استخدام العنف ، وعلى الرغم من تعبيرهما عن حقيقة الصراع القائم بين الشعوب وبين القوى الاستعمارية والرجعية ، وعلى الرغم من اتسامهما بالتهور والتخلى عن القيم الأخلاقية .. فانهما مختلفان من حيث الظروف والملابسات ، ومن حيث النتائج والنهايات .

فهجوم الانجليز والفرنسيين والاسرائيليين على السويس .. قد أعدت له العدة منذ بضعة أشهر ، أى أنه أمر ثبت بالدليل القاطع انه مدبر ، وأن غباء سياسيتهم هو الذى أوهمهم بإمكان استغلال حرج الاتحاد السوفييتى في المجر .. فعجلوا بانزال قواتهم في بورسعيد وكان مبعث هذا الغباء أنهم لم يكونوا ليدركوا الدفعة القوية التى تزود بها الشعب المصرى والثقبسة التى استعادها لنفسه بعد ثورة ٢٣ يوليو ، لا لعدم فهمهم - كما يظن سارتر - ان الاتحاد السوفييتى يملك أقوى جيش فى العالم .. ذلك لاننا كشعب مصرى عانى من الاحتلال البريطانى ، وبذل غاية جهده لاجلاء جيشه من ارض الوطن ، ما كنا لنرضى ان نستقدم جيشا آخر مكانه .. حتى ولو كان لنجدتنا .. وخاصة أنه لم يكن قد مضى على جلاء آخر جندى بريطانى من مصر غير قليل .. فابتهاج شعب ما بتحقيق انتصار وطنى بعد طول كفاح يدفع به الى مواصلة نفوذ الغبار عنه ليصون بريقه .. وهذا هو الذى جعل الفلاحين فى مصر يلتفون حول ثورتهم المنتصرة ، ويدودون عن انجازاتها الفتية المستهدفة تحقيق آمالهم فى رفع المستوى وزيادة الدخول ، وأظن ان هذا هو الذى يفضح حقيقة جى موليه دعى الاشتراكية والمشارك فى مؤامرة العدوان باسم فرنسا ، كذلك أظن ان هذا هو التفسير الذى يتفق مع منطق سارتر نفسه حين يقول « ثمة دعاية مأكرة تهمس باستمرار فى أذاننا » ناصر الدكتاتور ! ناصر الدكتاتور ! « لتقنعنا باننا نحرر مصر من طاغية . هيا كفاكم ! فطائرا قد القت قنابلها على فلاحين بانسين

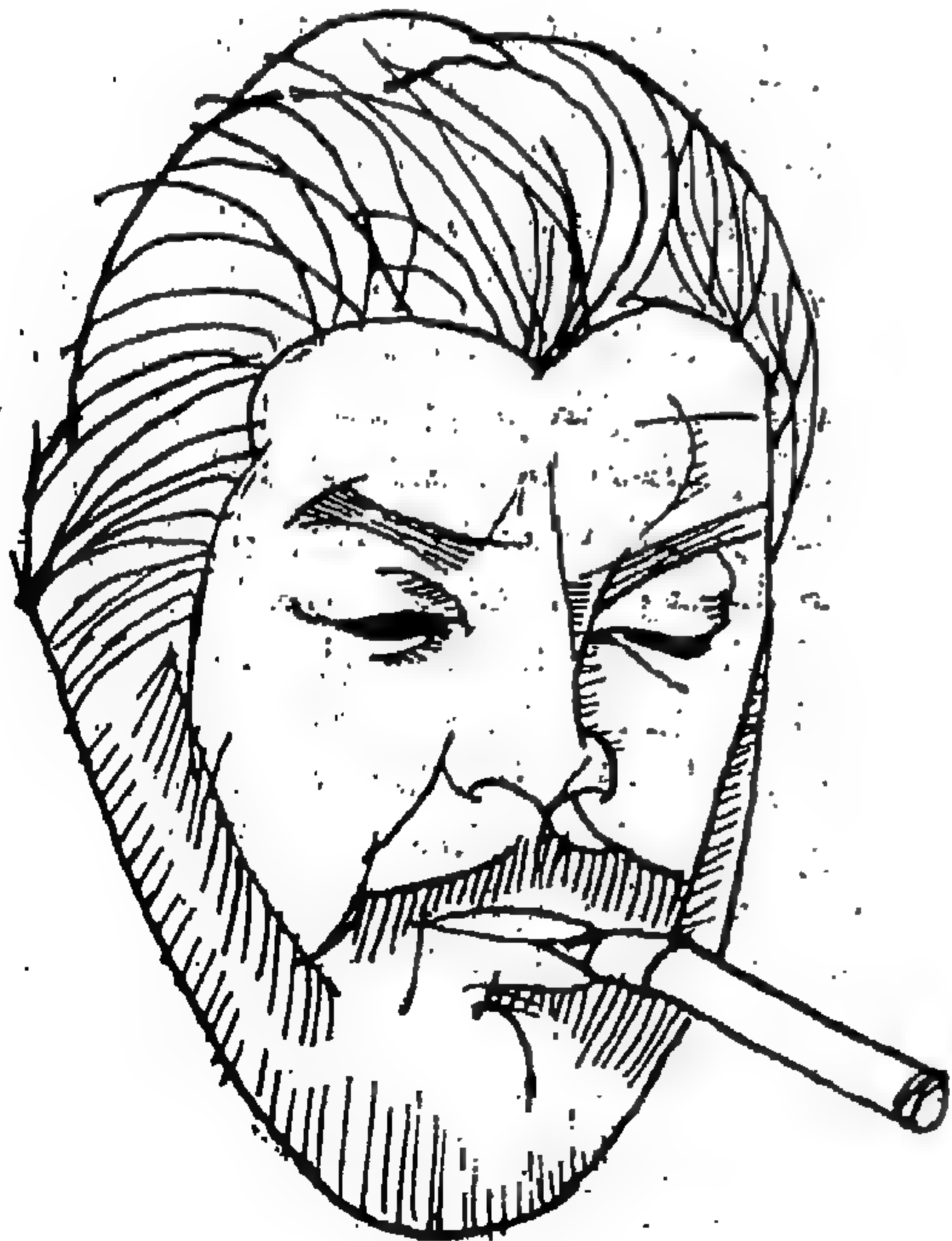
تناكلهم مجاعة مزمنة . وان ناصر ، بتأميمه القناة ، إنما كان يلبي الارادة الشعبية : فهذه الموارد الجديدة سيستطيع أن يبنى سدا ، وأن يروى ويزيد مردود الأرض المصرية . أما موليه فقد أسقط الصاعقة ، باسم « الشركة » على رؤوس الفلاحين السفهاء : ألا فليفطسوا بؤسا بشرط أن يقبض مساهمو السويس أرباحهم .. لذا فان موقف الفلاحين المصريين فى مقاومتهم لهذا العدوان موقف الاعتماد على النفس بالدرجة الأولى ، فان حاولنا أن نجسد هذه النفس المعتمد عليها .. فهى الثورة المصرية وثوارها . ولهذا فان سارتر فى تأييده لنا يواصل دفاعه عن حرية الانسان فى التعبير عن ارادته ، وحرية فى تحرير امكانياته واختيار السبل الملائمة له فى استغلالها ، وهو فى هذا التأيد يرفض العدوان ، ينفى مشروعيته ويؤكد همجيته .. لأنه يتعارض وعدالة حرية الانسان ، وهو أيضا فى تأييده لنا لا يفوته أن يوجه اللوم بل النقد لموقف هذا الاشتراكى جى موليه .. فيخلع عنه صفة الاشتراكية .. لأنه خائن لها .. خائن لحلفائه من الاشتراكيين ، وخائن لناخبيه الذين أوصلوه الى السلطة بعد أن وعدهم بتحقيق السلام ، وخائن لجميع الفرنسيين لأنه سفك دم الجنود وخرب الاقتصاد الفرنسى وعزل فرنسا عن الأمم المتحدة من أجل لاشئ .. بل من جراء الكشف عن وجه بشع من فرنسا للجميع .. « وجه القسوة تجاه الضعفاء ووجه الجبن تجاه الأقوياء » .

أما الردع السوفييتى للعصيان المجرى .. فكان اجراء سريعا لثورة مفاجئة ، وهو استجابة اخلاقية لضرورة مذهبية ، وهو تلبية لرغبة رئيس وزراء المجر فى انقاذ الحزب الشيوعى المجرى من الانهيار .. ثم هو فضلا عن هذا وذلك دفاع استراتيجى عن سلامة الجدار الواقى للحدود السوفييتية ، أو ما تحتمه قواعد دفاع حلف وارسو فيما بعد .

لكن ما حدث من تصرفات ردع قاسية لا يمكن أن تبررها هذه التعللات ، فضلا عن الاشتراكية كمرجع مطلق لتقييم أى مشروع من المشروعات السياسية فى أية دولة اشتراكية .. لا بد وان تدين كل عمل يمتنع الانسان من صنع نفسه وتخطيط مستقبله ، كذلك فان المنظورات السياسية التى مهدت لهذه الأحداث وصاحبها بعدئذ .. تهيب الأذهان للتعاطف مع الشوار الوطنيين أو المتمردين الفاشيين على حد قول بولجانين .

الاتحاد السوفييتي قد سحق المقاومة المجرية ولم يتحرك بلد من بلدان الغرب . . وكان هذا وجها من وجوه الاقتناع بحتمية الصراع العالمي . . لكنه لم يكن بين القوى الاشتراكية والامبريالية، بل - وهو الشيء المؤسف - بين القوى الاشتراكية ذاتها ، الأمر الذي كان يهددها بالتفكك ، ومن ثم الانهيار الذي يفتح ثغرة لقوى الرجعية وأعوان الغرب كي تتسلل منها مستعدة ما فقدته من مناطق نفوذ . . وفي كلتا الحالتين يدور البحث عن الحرية فوق الأراضي الضائعة أو داخل الثغرات المفتوحة . . وفي كل الأحوال يدفع الانسان الثمن الغالي . . أعصابه ودمه ان لم يكن اقتلاده .

فما هو هذا النوع من الحرية الذي ضحي الانسان من أجله في الجزائر بدم مليون قتيل أو شهيد؟! . . من العجيب أن يسميها سارتر بحرية الحياة نفسها . . والموقف هنا أكثر حساسية بالنسبة لفرنسا . . فقد كانت الجزائر معتبرة كامتداد طبيعي لها من وجهة نظر الاستعماريين والعسكريين الفرنسيين ، وكانت تعتبر الحصن الطبيعي لحماية الوطن الأم من الانهيار ، وقد اعتبرت في البداية مستعمرة لاسكان الجنود المبرحين المنتهين إلى الجيش الافريقي ، ثم اعتبرت مليا لأفقر فلاحى فرنسا واسبانيا كي يشيدوا فيها القرى حول مدن



١. جيفارا

فالحكومة النظامية التي تعجز عن اخماد تمرد بعد أن استقرت في الحكم اثنتى عشرة سنة . . فتطلب الغوث من الاتحاد السوفييتي . . لا بد وأنها بلغت من الضعف قدرا يجعلها تستأهل أن تطحن مع الثوار العزل من السلاح تحت دبابات زوكوف القادمة . . وحكومة شعبية تفشل في إنجاز المشروعات العمالية وفي تحقيق الشخصية المستقلة للمجر ، والتي استطاع أن يحققها جومولكا لبولندا بجوارهم ، لا بد وأنها قد بلغت من الضعف أمرا جعلها في عزلة عن تطلعات الشعب القوى . . وألفان من المهاجرين المجرين الذين ثبت تسللهم عائدين من النمسا . . لم تكن تكفى أسلحتهم للصمود أمام الجيش الأحمر . . والدقة في ضبط الأسلحة ومصايرتها لدى الأفراد . . إلى درجة مصادرة البندقية العتيقة لدى جنرال مجرى بلغ الخامسة والسبعين . . تعطينا صورة لدى الحرص على تجريد المواطنين من كل سلاح . . كذلك فإن نداءات الكاردينال مندزنتى المحرصة من الاذاعات السريعة ، لم تكن لتجد الأذان المتدنية التي تصفى إليها . . معنى هذا كله أن الثورة المجرية نبعت أصلا من الشعب نفسه . . بكل فئاته واتجاهاته . . عمالا وفلاحين . . شيوعيين قبل غير الشيوعيين ، من الشعب بكل نواحي ضعفه وقوته . . المتمثل في افتقاده للسلاح واستغلال اليمينيين الفاشيين لثورته ، وقوته المتمثلة في اصراره مهما ضحى بالآلاف القتلى . . فإن كان رئيس وزرائهم السابق ناجى قد فشل ، وإن كان رئيسهم الحالي وقتذاك كادار قد تخاذل وضعف ، وإن كان جيرويه هو الحاكم الحقيقي الذي أعاد ناجى واستدعى قوات الجيش الأحمر ، فإن قوى الشعب لم تتخاذل ولم تتنازل . . فقابلت الدبابات بصورها . . وسقط شيوعيون مجريون صرعى يقابل شيوعيين سوفيت . . لأن الشعب المجرى كان من حقه أن يطالب بحريته ، وهو حر في اختيار أفضل السبل لتحقيقها ، وهو وحده الذى يحدد لنفسه طريق التقدم وحماية أسس الاشتراكية ، ومن ثم قطع الطريق على محاولة يمينية لاستعادة أى قدر من السلطان . . لذلك فإن سارتر قد علق على كل تلك الأحداث بسطور متسائلا . . « هل كان الاتحاد السوفييتي سيشهد ، عاجزا ، انسحاق القوى اليسارية ؟ ولماذا ؟ أما كان يستطيع أن يساعدها ؟ أن يقبل بتقديم معونة غذائية لحكومة تمثل الشيوعيين بنسبة كبيرة ؟ لا فائدة ترجى من إيقاف التطور الحر لبلد من البلدان بالقوة ! فعليه وحده تقع مهمة التغلب على تناقضاته . . لكن سيقال : والمهاجرون ؟ والفدائيون ؟ والغرب ؟ كفى ! إن

الجزائر وقسطنطينة ووهران ، وفي نهاية الامر صارت محطاً للعمال العاطلين الذين يسببون القلاقل في فرنسا .. الى ان فضلت الرأسمالية ان يكون لها الحظ الأوفر في استثمارها فأنشأت شركات التسليف العقاري والنقلات البحرية البخارية ، على اساس ان رعوس أموالها لن تقيم صناعات في الجزائر ، وانما اتحاداً جمركياً يؤمن احتكار السوق الجزائرية للصناعة الفرنسية التي لا تلقى رواجاً في السوق العالمية بسبب ارتفاع أسعارها ، وعلى اساس تجميع الأملاك العقارية الأوروبية جميعاً تدريجياً على حساب الأملاك الجزائرية أيضاً .. ومن ثم تحولت غالبية الشعب الجزائري الى بروليتاريا زراعية ضخمة ، تنتج للسوق الفرنسية ما تتطلبه ، وهذه السوق تحتاج الكروم لصناعة الخمور .. فلا بد ان تتوقف زراعة الحبوب غذاء الجزائريين لتحل محلها تلك الزراعة المشبعة لحاجة المستعمر .. وعم البؤس عامة الشعب العامل ، واضطر البعض الى الهجرة وراء الأعمال الضئيلة في فرنسا ، وارتفعت همسات التملل .. منبهة الى هذا الخراب ، مما دفع بغلاء المستعمر الى الاعتقاد في الإصلاح مبتدئاً بالاقتصاد .. لكن سارتر يرد على هذا الغباء بقوله .. ((نعم .. ان الفلاح يموت جوعاً ، نعم انه بحاجة الى كل شيء : الى الأرض والعمل والعلم ، نعم ان الأمراض ترهقه ، نعم ان حالة الجزائر الراهنة تشبه أسوأ ألوان البؤس في الشرق الأقصى . ومع ذلك فيستحيل البدء بالتغيرات الاقتصادية ، لأن بؤس الجزائريين ويأسهم هما النتيجة المباشرة الضرورية للاستعمار ، ولأنه لا يمكن ازالتها اطلاقاً مادام الاستعمار قائماً .))

ان حساسية الموقف لم تمنع سارتر من ان يقف في صف الحق ، ويجاهر بالنقد ، ويعلم الحل العدل . ان الحرية هنا هي الحق المشروع للجزائريين ، فان تحايل المستعمرين بأنصاف الحلول ، واذا تردد رجال الأحزاب بين الاعتراف بالحقيقة وبين مستقبلهم السياسي . قلن يحقق لفرنسا مقنماً .. لان الحقيقة لا تعفى الى مالا نهاية ، والحرية لا تجزأ ، والتاريخ لا يتراجع .. فالاستعمار في طريقه الى الزوال .. ومن ثم فان جراءة سارتر على مواجهة مواطنيه بالحقيقة ، وتحذيره للسياسيين من مغبة التردد والمناورة ، وتبصيره لهم بالخسران حتى من الناحية الاقتصادية وبهظ تكاليف الابقاء على الجزائر مستعمرة فرنسية .. جعلته يأسى لهؤلاء السياسيين - ادعياء

المبادئ - تخاذلهم وخضوعهم لرغبات عتاة الاستعماريين في الجيش السري ، ويتحرج من عدم الابتهاج بعقد معاهدة ايثيان التي حققت استقلال الجزائر .. حتى ولو أن الفضل في عقدها يرجع للجنرال ديغول !!

والواقع أن موقف سارتر من ديغول وجمهوريته الخامسة يحتاج الى نظر .. فرنسا التي يشبهها سارتر - طوال حرب الجزائر ذات السبع سنوات - « بالكلب المجنون يجر آتية في ذنبه ويزداد كل يوم ذعراً من ضجيجها » ، هي نفسها ذلك الكلب الذي وضع في رقبتة أكثر من سلسلة لقيادته في شتى الاتجاهات .. حتى كاد الكلب ان يختنق . فان استطاع ديغول ان يعرف موطن الداء ، ويحل رباط الاناء من ذنب الكلب .. لم يعد ثمة سبب خلقى لهذا الجنون ، واذا ما بقى شيء من فوضى هذا الجنون .. يصبح من المؤكد أنه من هذه الأطواق متعددة التجاذبات .. لأن سلاسلها تظل تصلصل في أذنيه .. هنا يصح ان نهمس قائلين ان الحرية لا تستقيم مع أطواق الأحزاب التي تتخضم فرنسا ، وان الحرية المطلقة لا بد وأن تقف عند حد الانقاذ من الضياع . وهذا ما استطاع ان يقوم ديغول به .. فالجمهورية الرابعة التي تلقت فرنسا بعد الحرب العالمية الأخيرة لم تثبت جدارتها لحل مشكلات ما بعد الحرب داخلياً وخارجياً ، ولم تستطع ان تتطور مع مقتضيات قلب القرن العشرين ، ولم تتمكن من التحرر من القيود التي كانت قد أضعفت مقاومتها من قبل امام زحف الألمان فانهارت تماماً .. وما هذه القيود غير تشتتات الأحزاب وتباعد عقائدياتها ، واختلاف مصادر التوجيه وتصارع القوى في كل حزب على حدة ، ثم ما انتاب فرنسا من هستيريا الاضرابات العمالية بعد الحرب .. الامر الذي شل الانتاج وهدد الاقتصاد بالانهيار ، وصار الفرنك الفرنسي ماثراً لفقدان الثقة في انجاز أي مشروع .. فانطبع كل ذلك على أجهزة الحكم ، وصار الجميع يعارض الجميع .. حتى ان أية وزارة لم تكن لتستقر في الحكم أكثر من بضعة شهور لتحل محلها أخرى .. والملاحظ أن كل واحدة من هذه الوزارات ما تحطمت الا على صخرة حرية المستعمرات التي ان لم تكن ترضاها لها ، فهي تجبن عن المصارحة بموقفها .. ومن ثم فقد كان سقوط كل وزارة معناه اضافة قيد جديد الى القيود المعوقة للحرية .. وهنا يكون موقف ديغول هو موقف المخلص لفرنسا من ورطتها في معاداة

الحرية أو تحرير الشعوب ، وإذا ما اختاره الشعب الفرنسي على رأس الجمهورية الخامسة . فما ذلك الا تعبير صادق عن حرية الجموع في انتخاب من تشاء . . ولا معنى بعدئذ لذكر شيء عن اصرار العسكريين الفرنسيين على تولية ديغول . . مادامت الكلمة الأخيرة هي للشعب ، ومادام مدلول الحرية قد تحقق في الحفظ والصون بدون هبوط «المظليين بقيادة ماسو» . . لذلك فان سارتر حين يقول « اننا لا يمكن أن ننقل بلدا من عجزه بأن نمنح رجلا واحدا القدرة الكلية ، والطريقة الوحيدة . . هي أن ننسحب نحن انفسنا من عجزنا ، وأن نتبنى برنامجا ، وتحالفا بين الأحزاب » يدور في حلقة مفرغة ، لأن فرنسا لم تكن خالية من البرامج والترتيبات ، وكم من تحالفات قد حدثت بين الأحزاب دون جدوى . . فهل هناك تعارض بين الرجل الواحد والبرنامج البناء !! اننى أجد نفسى أجيب باجابة سارتر نفسه « ان نعم هو الحلم ؛ ولا هي اليقظة . وقد آن لنا أن نعرف هل نريد أن نستيقظ أو ننام » .

ان سارتر يواصل يقظته ، فيتناول أحداث العالم منها الانسان في كوبا وفي الكونغو الى حقيقة التشكيل الاستعماري الجديد ، فلا يمكن فصل قضية كوبا عن أحداث أمريكا اللاتينية واضطرابات العديدة ، التي لا تنم عن شيء بقدر ما تكشف عن محاولات الاثني بحكام يمثلون مصالح الولايات المتحدة الأمريكية . . وهي محاولات لا تنتهي ما دامت قوى البروليتاريا الزراعية في حالة تيقظ دائم لهذه المحاولات التي تعتمد في الغالب على عناصر عسكرية ، ومن ثم فإن القتال بين هذه القوى لن يخمد ما دام الاستعمار يرفض التسليم بتأسيس استقلال الشعوب . . ولهذا فان كاسترو في كوبا هو امتداد لزعيمهم مارتى الذي مات قبل أن يشهد استقلال كوبا عن اسبانيا في القرن الماضي ، وهو تجسيد لأمل الشعوب الكادحة في حقول الفاكهة والقصب ، لذلك فإن الإستعمار الجديد

لم يستطع أن يمتص كاسترو الى جانبه ، فيكون باتيستا آخر يدين للولايات المتحدة بالولاء والطاعة . . فهو قد اعتمد منذ البدء على القاعدة العريضة الاصلية في كفاحه . . قاعدة فلاحي حقول اقصب السكر ، وهو على الرغم من انتمائه الى طبقة متوسطة تعتمد عليها الاساليب الاستعمارية الجديدة ، فانه قطع روابطه بها تماما وعاش في المعسكرات الطبيعية لجيش التحرير . . في حقول وتلال كوبا ، فعندما تسفر الولايات المتحدة عن وجهها بحملتها الفاشلة على خليج الخنازير ، يكون فشلها نتيجة حتمية لاعتمادها على فئة من المنفيين ، الذين قطعوا صلتهم ببنى جلدتهم الممارسين للحياة والكذب داخل كوبا ، والذين اعتادوا على حياة المنفى في كنف الرفاهة الأمريكية . ويكون نجاح كاسترو طبيعيا نظرا لالتحامه بحاجات الجماهير واستناده اليهم في الدفاع عن لقمة العيش أو السكر كمحصول رئيسي . . ولهذا فان سارتر لا يجد غرابة في أن يعلن كاسترو عن نفسه بأنه شيوعي ماركسي . . لأنه وجد ضرورة الحل الاقتصادي أو الاستقلال الاقتصادي كقاعدة أساسية لكل تنظيم سياسي هي الالتزام لوطنه كوبا ، بل يرى سارتر أن نجاحه كان نتيجة لهذا الاعلان . . لأنه كان مستقيما مع نفسه ومع طبيعة الأحوال .

أما على الضفة الشرقية للأطلسي حيث تربض افريقية بدولها حديثة الاستقلال . . وبمشكلات ما بعد الاستقلال ، وما قد تكشفه هذه المشكلات من حقيقة هذا الاستقلال الجديد ونوعه ، وما يستتبع ذلك من أحداث واضطرابات . . فكان من أبرزها أحداث الكونغو التي تناولها سارتر بالتحليل مبرزا دور باتريس لومومبنا ومأساة فقدانه . . فهو « لم يكن ، وما كان يستطيع أن يكون ، بطل الجامعة الافريقية . . فكان شهيدا ، وقد ألقى تاريخه النور ، أمام الجميع ، على الرابطة العميقة للاستقلال والوحدة . . ولقد فهمت الأمم الافريقية . . أن الوحدة هي الحرب ، وتحت تأثير الجزائر ،

يزداد البعض فهما بأنها هي أيضا الثورة الاشتراكية» .

فلماذا لم يستطع لومومبا ان يكون بطلس الجامعة الافريقية ، ولماذا فشل الشهيد على الرغم من كفاءته واخلاصه وتعدد مواهبه ؟! انه قد حمل على كاهله مهمة الاحتفاظ باستقلال الكونغو ووحدته ، وأخذ على عاتقه مطاردة الاستعمار عند كل محاولة منه لتقمص شخصي جديد أو التستر وراء بدعة من نظام .. لكنه كان يثق ثقة لا تتزعزع بالانسان .. باخلاصه ، بمعقوليته ، بفاعليته .. الانسان المطلق .. فكانت ثقته سببا في ضياعه وعظمته معا .. كان يأتي لأحد وزرائه الذي اشيع عنه خيائنه ، ويقدم له الوثائق والتقارير التي تدينه ويسأله « هل أنت خائن ؟ انظر في عيني وأجب ! » .. ومحترف الخيانة لا تهمة مثل هذه الانسانيات أو النظر الى اعماق الانسان . ثم ان لومومبا كان دائم القول « ليس لنا اختيار سياسى » بمعنى انه لابد من القضاء على الاستعمار السياسى فقط أو ربما القضاء عليه أولا .. وفي هذا تجاهل للواقع وحقيقة الاهداف الاستعمارية الاقتصادية والاجتماعية .. فليس الأمر استقلالا ومركزية فقط . فهل تتحقق المركزية ووحدة المقاطعات عن غير طريق القاعدة الشعبية !! هذا ما لم يتبين لومومبا حقيقته الا قرب فوات الاوان . فهو بحكم تربيته الدينية الكاثوليكية ، وهو بحكم انتمائه الى فئات المعلمين في بلجيكا للعمل في شركاتها بالكونغو .. ومن ثم انغماسه في الطبقة البرجوازية ، وهو بحكم تناقض هذه الطبقة من الداخل وتناقضها مع الكونغوليين البروليتاريين ، وهو بحكم الواقع السياسى الذى يعبر عنه وجود حركة الابطاكو الانفصالية .. ووجود الاتجاه الكانجى للانفصال .. ووجود سياسيين غامضين مثل جوزيف ايليسو ، وكازاثوبو ، وتشومبى .. وكلهم فى الامكان ان يكونوا مطية للاستعمار الجديد .. دفعه كل هذا الى تكوين « الحركة الوطنية الكونغولية » ، ودفعه الى جعلها اساسا لمبدأ الحزب الواحد .. لكنه

حزب جامعيين .. حزب سياسيين .. او بالأصح حزب القادمين من أبناء الكونغو بالثقافة البلجيكية .. ومن ثم لم يكن حزبا جماهيريا .. وهنا كان خطأ لومومبا . لذافانه حين تنبه أخيرا الى ضرورة الاعتماد على هؤلاء كان أعوانه فى الحزب أسبق منه فى القضاء عليه ، فاتهموه بالشيوعية بدون أن يعلنها .. وانما لمجرد طلبه العون من كل دول العالم فأمدته الاتحاد السوفييتى بالطائرات .. وكانت المأساة بالاعتقال ثم بالاغتيال غدرا .. ولهذا فان سارتر حين يعيب عليه أنه تجاهل العامل الاقتصادى والقوى العاملة .. قد نسي القوى الأخرى التى كانت تصارعه .. فلم تكتف بالقضاء على حريته ، بل قضت على حياته ، وهددت مستقبل الكونغو بالضياح .

وبعد .. فان هذه المواقف التى عاشها أديبنا الفيلسوف ، فوهب قلمه للدفاع عن حرية الانسان فى كل بقاع العالم .. وخاصة منذ بداية الحرب العالمية .. لتضيف الى أعماله الفكرية فاعلية فى الوجود السياسى للانسان ، وتبرزنا نابضا لأحقية الانسان المعاش لواقعه ، المكتوى بنار الاستعمار القديم والجديد ، المنتج الحقيقى لامكانيات التقدم .. ومن ثم يقدم لهذا الانسان مشروعية وجوده وحريته .. فهل نعتبر سارتر عدوا للاستعمار أم عدوا لكل الاطارات العقائدية التى تحد من حرية الانسان ؟! اظن أنه عدو لكل المهددات التى تنقص أى قدر من كرامته الانسانية .. وهذا ما يفسر تقلباته ازاء أشكال الحكم اذا ما ارتكبت شيئا من هذه الآثام .. فاذا ما تبلور كل هذا فى رفضه لجائزة نوبل ، وتوجيهه النقد للهيئة المشرفة عليها ، واتهامها بأنها « صارت قيذا جديدا من قيود حرية الفكر » .. ندرك القوة الكامنة فى هذا الموقف ، والتى جعلت هذه الهيئة تقدم جائزتها فى العام التالى للرفض الى الأديب الشيوعى شولوخوف ؟

جمال بدران

قصة النزاع

أره الثقافة
للاستقديس
ولا شخصيًا
إنها لا تبرر
ولكنها نتائج
الإنسان

دكتور عبد الغفار مكاوي

دكتور عبد الغفار مكاوي

التي زادت من حدة هذا الخلاف ، فأننا نستطيع اليوم بعد أربعة عشر عاما من وقوعه أن ننظر اليه نظرة هادئة تبعد عنه العوامل الدائرية السريعة ، وتوضح كيف أنه لم يكن في الواقع مجرد خلاف بين شخصيتين كبيرتين ، بل شيئا ينبع من صميم العصر الذي نعيش فيه ولا يزال يشغله ويعذبه الى اليوم .

التمرد والفن

قد يبدأ جانسون فيسأل هذا السؤال : هل يجوز لكتاب يعالج قضايا ينقسم حولها الناس وقد يقتتلون من أجلها أن يكتب بمثل هذا الأسلوب الجميل ، أو يبلغ هذه الدرجة من سمو اللغة ونبيلها وفعاليتها ؟ إن كامي نفسه يرفض الفنان الشكلي كما يرفض الفنان الواقعي . فهو في الفصول الذي وضعه عن « التمرد والفن » يدين الاثنين معا ، ويقول إن عيب الأول أن الشكل في أعماله يفرق المضمون ، كما يأخذ على الثاني أن المضمون عنده يطنى على الشكل . كلاهما يبحث عن الوحدة حيث لا مكان لها ، فإذا ظن أنه وصل إليها لم تكن سوى وحدة خادمة

عندما ظهر كتاب « التمرد » لالبر كامي في سنة ١٩٥١ استقبله معظم النقاد بالحفاوة والتقدير ، واعتبروه من أهم الأحداث الأدبية والفكرية في فرنسا وفي أوروبا بوجه عام . وتعددت الآراء حول هذا الكتاب الذي يعالج قضية الثورة في الحياة الغربية منذ ثورة العبيد بقيادة سبارتاكوس على سلطان روما حتى الثورة الماركسية الكبرى ، ويكشف عن مدى اخلاصها لطبيعة الإنسان وكرامته ، أو انحرافها عن مبادئ التواضع والاعتدال وسقوطها في مأساة القتل والجريمة . قال عنه البعض أنه كتاب لم يظهر له مثل منذ انتهاء الحرب العالمية الثانية ، ووصفوه بأنه أحد الكتب الأساسية التي تسجل نبيلها وإنسانيته بداية عهد جديد . وكان هناك اتفاق يشبه الإجماع على أنه بـ من الناحية الأدبية على الأقل - قد نجح نجاحا تاما : فلم يبق هناك أحد لم يتأثر بسمو عبارته تأثره بسمو تفكيره ، ولم يختلف أحد من أصحاب اليمين أو اليسار على أسلوبه القوي الحساس الذي يكاد في جناله وشجاعته ألا يكون قد جرى على قلم كاتب أوروبي بعد نيتشه .

غير أن هناك كتابا خرج على هذا الإجماع ، وراح يحمل على الكتاب وم صاحبه حملة شديدة كانت سببا في نزاع مؤسف أدى الى القطيعة بين اثنين من أعظم المفكرين في عصرنا الحديث . فقد كان هذا الكاتب هو « فرانسيس جانسون » ، مساعد سارتر في تحرير مجلته « المصور الحديثة » وأحد النقاد والفكرين اليساريين . لقد استفز كامي استفزازا جعله يرد عليه بلهجة غاضبة لا تخلو من التعمالي والكبرياء ، مما حمل سارتر على الإجابة على هذا الرد في لهجة أشد غضبا وقسوة . ومع أن الحساسية الشديدة للنقد كانت من أقوى الأسباب

بين سارتر وكامو

Histoire du conflit Sartre- Camus



الآخرة يرى العالم من وجهة نظر الذات الواقعية الوحيدة التي تجد نفسها غريبة بين ذوات أخرى واقعية ، في حين أن مؤرخ الوباء ينظر إلى الأحداث التي تقع في المدينة من عل ، ويكتفى بتأمل الموقف من خارجه . ولذلك فإن الوباء لا تمثل تحولا في تفكير كامو ، بل تتابع المرحلة التي يعبر عنها كتابه الفلسفي « أسطورة سيزيف » . فقد تعلمنا من هذا الكتاب كيف نحافظ على العيب أو الحال ، ونتمسك بالرهان المبرق المعجيب معه . عندئذ يحتل الجسد ، والحنان ، والخلق ، والفعل ، والنبل الانساني مكانه في هذا العالم الخالي من المعنى . كانت كرامة الانسان تتمثل عند سيزيف في التمرد العنيد على قدره ، والاصرار على مجهود يعلم أنه عقيم . وكان عليه أن يقتدى بهذا البطل الاغريقي فينتقل باستمرار من فعل إلى فعل ، ويواجه العالم ويستزيد من الحياة بقدر ما يستطيع ، ويستنفد طاقاته في سبيل لا شيء ، ويفقد الأمل في ادراك معنى الوجود ، ويتجرد من كل الأوهام التي تعدّه بالخلاص . وهكذا قدمت أسطورة سيزيف

ومخدوعة . اذا طبقنا هذا على أسلوب كامو وجدناه قد أفرق في الشكلية على حساب الروح الموضوعية التي يحتفيها مضمون يتناول مسائل الثورة والتاريخ ، وأسرف في الاهتمام بالأسلوب إلى جد وصل فيه إلى التطرف الذي وضع كتابه لادانته . لقد قال في حديثه من الأسلوب « عندما يبالغ الكاتب في الاهتمام بالأسلوب والتظاهر به ، يصبح عمله حثينا خالصا ، وتصبح الوحدة التي يحاول اقتحامها شيئا غريبا على الواقع » . فهل ينطبق هذا القول على أحد كما ينطبق عليه ؟ ان الكتاب كله صرخة احتجاج على التطرف والظلم والتفكر للانسانية الحققة ، ولكنه ، على حد قول الناقد ، احتجاج مفرط في جماله وجلاله وثقته في نفسه ، مبالغ في دقته وكماله وتعاليه .

ويعود الناقد إلى إنتاج كامو السابق على « التمرد » ليحلله من وجهة النظر هذه . فقد كانت روايته الوباء « تاريخا متعاليا » لمرض الطاعون الذي داهم مدينته وهران الجزائرية . وهي في ذلك تختلف عن روايته الأخرى « الغريب » في أن مرسوم بطل هذه الرواية

صورة منطقية أو منهجية لسلوك « الغريب » غير المنطقي ولا المعقول ، ووضعت الانسان أمام قدره الظالم غير المفهوم ، وعلمته أن الانسان غريب أمام نفسه وأمام العالم ، وأن واجبه وكرامته معا في احتمال هذا الوجود العيشي وتحديه . ثم جاءت « الوباء » فعبرت عن هذه المعاني كلها على نطاق أوسع . فلم يعد الأمر هنا يتعلق بمصير فرد واحد ، بل بمصير مدينة وقعت فريسة للطاعون وكتب عليها أن تحيا في حالة حصار . ولذلك جاءت الرواية « ميتافيزيقية » واستحقت أن تسمى « بالقدر الإنساني » . فالشاهد الحقيقي الذي تدور أحداثها على مسرحه هو العالم كله لا مدينة وهران وحدها ، وشخصياتها تعبر عن البشر جميعا لا عن رجال هذه المدينة ونسائها فحسب ، والوباء الذي تروي قصة ليس هو الطاعون بل الشر المطلق الذي يرزح بثقله على كل وجود واع . غير أن هذا التشابه بين الموقفين كان في الحقيقة نوعا من الخطأ الذي يتحمل المؤلف وزره ، لأن الانتقال مستحيل من أحدهما إلى الآخر ، والصلة مقطوعة بين الوباء الذي يؤرخ له عقل خالص وبين القدر الإنساني الذي يحياها أناس واقعيون . ولعل أسلوب كامي هو الذي كان مسئولا إلى حد كبير عن هذا الخطأ أو عن هذا الوهم . فقد لجأ إلى أسلوب الرواية الذي يتميز بالتعالى والبرود . ويتأمل الموقف ولا يعيش فيه . ذلك لأن صراع البشر مع فيران الأرض لا يمكن أن يكون خاليا من المعنى إلا إذا نظرت إليه من أعلى ، أما إذا عشت بينهم ووصفته من الداخل فستجد أن كل واحد فيهم يضيف على حياته معنى من المعاني . لأن مجرد الحياة في ذاتها لا بد أن ينطوي على المعنى ، فإذا قررت أنها خالية من كل معنى فعليك عندئذ أن تضع لها حدا ، لأن المنتهرج هو وحده الذي يقرر ألا يقرر شيئا .

كان كامي إذن يعيش في تناقض مستمر لم ينكره لحظة واحدة من حياته . فهذا العقل الذي يجب الوضوح ، وهذه الروح التي تمجد النور ، قد وجدت أنها تصطدم كل يوم بتناقضات العالم ومذاب البشر ، حتى اعتقدت أن الانسان قد حكم عليه ظلما بأن يعيش ، وهو الكائن العاقل ، في عالم غير معقول . وأن ينشأ الوحدة والانسجام وسط التناقض والاضطراب . وهو لذلك لا يملك إزاء هذا « الظلم الميتافيزيقي » سوى أن يقابله « بالشرف الميتافيزيقي » الذي يمكنه من الصمود لعيشية العالم ، والتمرد عليها كذلك تمردا عبقريا . كذلك يفعل الدكتور « ريو » بطل الوباء الذي يتحدى المرض ويحاول أن ينتزع من بين مخالبه أكبر عدد من الأحياء ، وأن كان يؤمن مع ذلك أن كفاحه عقيم ، وأن الوباء لا بد أن ينتصر عليه في النهاية .

حاول كامي إذن في أسطورة سيزيف أن يثبت وجود العيب أو المحال ويثبت معه أن الوعى به لا يؤدي إلى

الانتحار بل إلى التمرد . ثم مكث سنوات عديدة على وضع « مقالته » عن التمرد الذي ينتقل فيه من الفرد إلى الجموع ، ومن قدر ظالم مقدور إلى قدر آخر مفروض على الناس . فهو يتأمل في هذا الكتاب حقيقة العلاقة بين التمرد والجريمة ، وبالأخص تلك الجريمة التي يصفها بالجريمة المشروعة أو الجريمة المنطقية أو الأيدويولوجية - وهو يسأل أن كان التمرد ، الذي هو بطبيعته احتجاج على قدر ظالم وغير مفهوم ، يمكن أن يؤدي إلى تبرير الجريمة الشاملة والقتل الجماعي ، أو أن كان من الممكن على العكس من ذلك أن نكتشف فيه مبدءا ذنب معقول . فالفعل التاريخي لا يستطيع أن يدمى البراءة ، والمهم أن نعرف أن كان في طاقة الانسان أن يعصم نفسه من الانزلاق إلى الذنب الشامل ، ويلتزم بلون من التمرد المعتدل الذي يحتج على الظلم والمبودية والمهانة في الوقت الذي يؤكد فيه طبيعة الانسان وكرامته . فالعبد الذي يتمرد على طغيان سيده ويقول له « لا » إنما يقول في نفس الوقت نعم « ويؤكد قيمة انسانية لا ينبغي أن تهدر أو تهان ، لأن البشر جميعا من مظلومين وظالمين يشاركون فيها بنفس المقدار . وبذلك يكون التمرد الذي هو في أصله تعبير عن صرخة ذات وحيدة ، تأكيداً للتضامن بين البشر ، فإذا انكر هذا التضامن فقد اسمه وانحرف إلى القتل والجريمة . كان تمرد سيزيف تعبيرا عن سخطه على الموت وعاطفته الجياشة بالحياة ، وكان انكارا للآلهة وتحديا للمحال أو العيب ، ولذلك فقد كان من الممكن أن يظل تمردا وحيدا . أما التمرد الذي نتحدث عنه الآن فهو ينتزع الفرد من وحدته ، ويجعل الاحساس بالفريية التي كان يقاسمها والشر الذي كان يعانيه وحده وباء « مشتركا » بينه وبين الناس . وبذلك يصبح التمرد هو الحقيقة الواضحة الأولى التي تجمع البشر على قيمة واحدة ، كما يصبح من المستطاع أن نقول : نحن نتمرد ، فنحن إذن موجودون .

التمرد الميتافيزيقي

وهكذا ينتقل كامي إلى دراسة التمرد الميتافيزيقي الذي يصفه بأنه حركة يواجه الانسان بها قدره والخلقة بأجمعها ، محاولا أن يسترد الوحدة السعيدة ويتخلص من عذاب الموت والحياة . ثم يبين بعد ذلك كيف يتحول هذا التمرد الميتافيزيقي إلى تمرد تاريخي ، فينسى أصله ويتنكر لنبئه ويرحف إلى السيطرة على العالم خلال جرائم لا نهاية لها ، بعد أن كان في مبدئه احتجاجا على الموت والشقاء ، ومحاولة « لفزو الوجود الذاتي وإبقائه في وجه الله » . ويكون لويس السادس عشر ، أول ضحية لهذا الانحراف التاريخي ، وتقيم الثورة الفرنسية نظاما من القهر الذي لا ينتهي ، وتنشأ الجمعية الوطنية نظاما مطلقا جديدا ، فتجلس الفلسفة على العرش بعد أن طردت الله من السماء . ومن ثم يفلت التمرد الإنساني الاصيل



س . دى بوفوار

البسطاء من الناس الذين يجوعون ويكافحون المسؤولين عن تجويعهم . ولا شك عند الناقد في أن كامى أوقع من أن يؤمن بهذه « المستويات الدنيا » أو أن يسلم بالدور الرئيسى الذى تؤثر به الحتمية الاقتصادية - أو الحتمية التاريخية كما يفضل أن يسميها - على أفعال الناس وأفكارهم .

ويستمر الناقد فيقول أنه إذا كان هناك عيب كامى في الثورات فلا ينبغي أن نفتش عنه عند الفلاسفة ، بل في الأفعال الثورية نفسها . ولذلك فلا صحة للقول بأن مذهب ماركس هو الذى أدى إلى أدهاب ستالين ، ولا مبرر للحكم على النظرية من نتائجها ، ولا للزعم بأن المادية الجدلية أو التاريخية هي المسؤولة عن النظام البوليسى البشع على عهد ستالين . وهكذا يكون كامى قد وقع في خطاين : أولهما أنه لم ينقد النظرية من داخلها بل حملها مسئولية أفكار وأفعال بعيدة عنها بعدا كبيرا ، وثانيهما أنه مر مرور العابرين على ظاهرة الثورة نفسها وسكت عن ظروف نشأتها ، وحركة تطورها ، وعناصر السلوك البشرى المكونة لها .

ويأخذ الناقد على كامى أنه عرض للثورات التاريخية عرضا ناقصا بالاعتماد على كتابة تاريخية ناقصة للمذاهب الثورية . فمن الخطأ أن يرجع النقد إلى الثورات الكبرى في العصر الحديث بالاعتماد على تحليل العقد الاجتماعى لروسو أو سرد خطب سان جوست أو تحليل ظاهريات الروح لهيجل أو عرض حركات التمرد العدمية والفوضوية والفاشية ، أو الكلام عن ماركس ولينين وستالين من وجهة نظر مسبقة . أضف إلى ذلك التحليل السطحي للمذهب

من كل الحدود ليصبح ثورة ميتافيزيقية تجلت في ثورات العصر التى حاولت أن تؤله النوع البشرى ، أو تنطلق إلى الغزو الشامل للعالم ، أو تقيم مملكة غيبية في نهاية التاريخ ، فنشوه وجه التمرد الاصيل في كل الأحوال .

لم يكن غرض كامى اذن هو وصف ظاهرة الثورة ولا عرض أسبابها التاريخية والاقتصادية . بل كان غرضه على حد قوله هو الكشف عن المسار المنطقى في بعض الوقائع الثورية ، وبيان الموضوعات الدائسة للتمرد الميتافيزيقى . ومن هنا يبدأ جانسون في توجيه نقده إليه . فهو في رأيه ينظر إلى الثورات من وجهة نظر ميتافيزيقية ، ويهمل أسبابها الاقتصادية والتاريخية . وهو يذهب إلى أبعد من هذا فيقتصر على اكتشاف المسار المنطقى للثورات ويرفض الاعتراف بأن للعوامل الاقتصادية والتاريخية دورا في نشوئها . وبذلك تصبح الثورة عنده مرادفة لتأليه الانسان : تتكفل الشيوعية الروسية بتحقيق الطموح الميتافيزيقى الذى يصفه كتابه بمحاولتها أن تشيد مملكة الانسان الذى سيصل في النهاية إلى مرتبة الالهية .

هذا التصور الغريب للتاريخ لابد أن يلقى التاريخ نفسه . اذ أن كامى يضحى في رأى الناقد بالمواقف الواقعية في سبيل حوار فكرى مجرد ، يدور بين الاحتجاج الميتافيزيقى على الموت والعذاب من ناحية ، وبين الطموح الميتافيزيقى الذى يفرى الانسان بالتسلط المطلق والسيطرة الشاملة من ناحية أخرى ، بحيث نجد التمرد الحق في الحالة الأولى ، والثورة الفاسدة في الحالة الثانية . وقد يصلح هذا المستوى الفكرى للمناقشات اللاهوتية ، ولكنه لا يصلح للكلام عن المواقف الواقعية ، ولا لفهم حياة

هيجل . ففي رأى كامى أنه أراد أن يجسد الحقيقة والعقل والمادة ويلقى بها في مجرى التاريخ ، فقدف بالعقل المجرد ، الذى كان الى عهده يخطط من أعلى للظواهر المتعلقة به ، في مسار التاريخ ، ومهد بذلك لعهد جديد يخلو من «التعالى» ، وينصرف بكليته الى تنازع القوى والصراع على العالم . لقد بذل جهده لتدمير كل حقيقة متعالية وكل حنين الى تعالى . وقدم بذلك ، على مستوى ديالتيك السيد والعبد ، المبرر الحاسم لروح القوة التى تسيطر على القرن العشرين . وبذلك جعل من تاريخ الانسانية صراعا مبيتا لفزو العالم والوصول الى السيطرة المطلقة . وانتهى تفكيره الى «الدولة المطلقة» التى أقامها الجنود والعمال ، وتمجيد النجاح البشع بكل ثمن ، حتى ولو كان هذا الثمن هو موت الملايين ، كما استمد منه الثوريون في القرن العشرين تلك الاسلحة التى دمروا بها مبادئ الفضيلة الشكلية .

فعل كامى هذا كله ليثبت أن كل الثورات تخون التمرد الحق من حيث تريد أن تؤله الانسان . وهو لهذا يلقي اللذب كله على رأس هيجل . فمنهج الجدلى يريد أن يصل في نهاية المطاف الى اللحظة التى «تلتقى فيها مدينة البشر مع مدينة الله» . وستالين عنده هو أحد أبناء هيجل الروحيين ، والشيوعية في جوهرها محاولة متطرفة لتحقيق المساواة بين الانسان والاله ، وجعل الأرض ملكة يصبح الانسان فيها الها ، واقامة ديانة تعبد الانسان وحده . ولهذا أصبحت «الأرض المقفرة» اليوم نهبا للقوة المحضنة التى ستقرر أن كان الانسان الها أو لا .

وهكذا يبدأ مع نابيلون وهيجسل - الفيلسوف النابليوني - عهد الفعالية المحضة . كما توضع المبادئ الخالدة والقيم غير المتجسدة والفضيلة الشكلية موضع الشك ، ويبدأ العقل في التحرك فلا يعود تجريدا خالصا بل غزوا متصلا ، وتنتصر العدمية فيجلس قيصر على العرش ، وينتشر الرعب في كل مكان . وينتهى كامى الى اقتراح الشكل السياسى الذى يلائم التمرد الحق في عصرنا الحاضر ، ويقف في وجه الفعالية التاريخية المطلقة . هذا الشكل السياسى هو النقابية الثورية التى ترتبط في رايه بالحقائق الواقعية ، وتمثل في البلاد الاسكندنافية . وليس للعالم نجات الا بالتمسك بالتمرد المعتدل في وجه الثورة القيصرية ، والباط فاعليته من خلال عذابه وتناقضاته وهزائمه المتكررة وكبريائه العنيدة .

هكذا ينتهى كامى من حيث بدأ ، أعنى الى التمرد استغفر كامى استفزازا جعله يرد عليه بلهجة غاضبة لا تخلو من التعالى والكبرياء ، مما حمل سارتر على يحارب نفسه ، وتمردا يتمرد على ذاته . قيم كانت الحاجة اذن الى هذه «اللفة» التاريخية كلها ؟ لا شك عند الناقد في أن الهدف منها هو الغاء التاريخ بمعناه الواقى . فكامى الذى يتطلع الى أوروبا العجوز المعتمة من شواطئ الجزائر

الشمسة لا يرى الا «تاريخ الفروغ الأوروبى» ، أى وجه التاريخ المظلم الكئيب . وحين كان يتحدث على لسان سيزيف ، كان يؤمن حقا بضرورة الفعل ، ولكنه الفعل العقيم الذى لا معنى له ولا أمل فيه . فلما اشترك في مقاومة الاحتلال النازى لبلاده ، بدأ يحس بأن للتاريخ معنى ، وطن أن التحرير سيؤدى الى حياة نبيلة سعيدة . ولكن ذلك لم يكن الا وهما ؛ فالتاريخ يتكلم من جديد بلغة البطش لا بلغة الفضيلة . وسيزيف الذى ازدادت تجربته قد زادت كذلك خيبة أمله . ولا بد الآن من تناول التاريخ لاثبات أنه غير موجود ، أعنى لاثبات أن الشر التاريخى ليس الا صورة من صور الشر المطلق ، أو من العبث الذى كتب على الانسان أن يتحملة ويتحداه في وقت واحد . والدليل على هذا أنه يتكلم عن تمرد العبد على سيده - وهو تمرد تاريخى لا يفهم الا في مجتمع معين وظروف معينة - على ضوء التمرد الميتافيزيقى ، ليستخرج منه «قاعدة التمرد النهيية» التى يصوغها في هذه العبارة الديكارية : «أنا أتمرد ، فنحن اذن موجودون» .

وهكذا يسمى تاريخا ما ليس بتاريخ ، وبظل مغلقا على نفسه في هذا التمرد الميتافيزيقى الخالص الذى يجرى على حد قوله ، عن اخراج الانسان من عزلته ، لا بل يحكم عليه بهذه العزلة حين يضعه وجها لوجه أمام قدر ظالم لا معنى له . وما دام الانسان سيظل معرضا لهذا الظلم المطلق ، فمن الظلم أن نأخذ ألوان الظلم النسبية مأخذ الجسد أو أن نحاول ايجاد حلول لها . فالأطفال الأبرياء سيظلون يموتون ، حتى في ظل مجتمع كامل . والشر الاصيل باقى مهما حاولنا أن نتمرد عليه .

لا مفر اذن عند الناقد من الوصول الى هذه النتيجة : أن تمرد «الانسان التمرد» قد فقد النقاء الاصيل الذى وجدناه في تمرد سيزيف ، بعد أن التزم ، واهتم بالعالم ، وتحول لحظة من حوار المتكبر مع العبث الى شكل من أشكال التنكر للعقل ، والافلات من الحد . فكامى قد أراد بكتابه أن يجد ملجأ يفرغ اليه من شرور التاريخ ، ليفتش عن الخير خارجه . ولذلك كان تمرد هروبا من التاريخ أو رفضا له ، لأنه وجد الاعتدال والبراءة في التمرد ، والانحراف والعبودية والعذاب الجماعى في التاريخ . ولا يشفع لكامى أنه يلج في مواضيع كثيرة من كتابه على الالتزام بالتاريخ وعدم انكاره ، لأن انكاره يعنى انكار الواقع ، ولأن تاريخنا مهما يكن جحيما ، فلا يمكننا أن ندير له ظهورنا أو نشيخ عنه بوجوهنا . ذلك لأن التاريخ هنا ليس الا شكلا آخر من أشكال العبث أو المحال التى ينبغى علينا أن نحافظ عليها ونتحداها وجها لوجه . وإن كنا لا نستطيع أن نفر منها شيئا أو نقدم فيها على شيء ، وكامى بذلك يجعل نفسه سجيننا للتاريخ ، أو خارجا عن مجرى التاريخ ، ويحكم على نفسه بما حكم به على الشيوعيين والوجوديين . وهو بذلك أيضا يسلم نفسه من مجرى التاريخ ، ويضع نفسه على قمة وحيدة ليتأمل

من بعيد ، مع أننا مهما خرجنا من التاريخ - لأعطائه هدفاً أو غاية - فنحن دائماً نعيش فيه ، وإذا كان التاريخ يصنعنا فنحن كذلك نصنعه على الدوام .

القيمة والتاريخ

كتب جنسون هذا النقد في شهر مايو سنة ١٩٥٢ تحت عنوان لا يخلو من السخرية « أليز كامى أو النفس المتمردة » . وكتب كامى في آخر يونيو رداً نشر في عدد أغسطس من « العصور الحديثة » ، تنبئ سطره الأولى بالمرارة والكبرياء . لم يكتب الرد إلى سارتر ، الذى كان الناس جميعاً يعلمون أنهما صديقان ، بل أرسله باسم « السيد مدير تحرير العصور الحديثة » . ملنا بذلك

في العنوان نفسه عن الجفوة التى تستمر بينهما أكثر من سبع سنوات ، حتى يضع لها الموت حداً بالحادث الذى أودى بحياة كامى في مطلع سنة ١٩٦٠ . ويبدأ كامى - بلهجة جادة ونبرة متعالية - فيقول أنه سيقصر جديدة على المنهج العقلى والاتجاه الذى يدل عليه المقال ، لأنه في رأيه ليس دراسة بقدر ما هو موضوع يستحق الدراسة . . . ويحمل كامى سارتر مسئولية المقال كله فيغفل اسم جانسون - الذى يصفه بقوله مساعدكم - ويتساءل عن فرضه من تشويه موضوع كتابه وتلفيق تاريخ وهى لحياة صاحبه . فإذا كان الناقد يود تقريظ الصحافة اليمينية لكتابه ، فإن بعض المجلات اليمينية قد هاجمته ، كما أنه لا يتردد في أن يكون يمينياً إذا وجد الحق مع اليمينيين . هذا إلى أن مقال الناقد يثبت في رأيه أنه ليس هناك حدود فاصلة بين اليمين الرجعى واليسار المتزمت ، فكلاهما قد هاجم الكتاب وجرح صاحبه .

لم يستطع الناقد في رأيه أن يضعه بين اليمينيين فحاول أن يبرهن على أن دراسته للتمرد والثورة دراسة سطحية تلتفى التاريخ وتكرر الواقع ، ولا تخدم غير الرجعية . ثم عاب عليه أن أسلوبه « قد بلغ درجة من النجاح تكاد تكون كاملة » ، وكان الأسلوب الجميل لا يأتى إلا من اليمين ، أو كان الثوريين ينبغي أن يكتبوا بأسلوب ركيك . ! ولا ينكر الناقد أن في هذا الكتاب الذى يعالج موضوع التمرد والرعب في العصر الحديث نوعاً من الاحتجاج ، ولكن الشيء الذى يفضبه أنه احتجاج بلغ ذروة الجمال والجلال ، وكأن التعبير من الاحتجاج يتطلب من الكاتب أن يتعدى عن الحياة ، ويلجأ إلى جزيرة البرود والصفاء ، ويستخدم لغة ركيكة تصلح دون غيرها للكلام من شقاء الإنسان .

ويتساءل كامى كيف يمكن أن يتهم بالرجعية وعدم الواقعية والإيمان بالحقائق المتعالية وجميع كتاباته السابقة على « المتمرد » تشهد على قربيه من الواقع والتصاقه بالتاريخ ؟ وكيف يمكن أن ينكر قارئ أو كاتب أن الطريق من « الغريب » إلى « البؤس » هو الطريق

إلى المشاركة والتضامن بين البشر ؟ لا شك أذن عند كامى في أن ناقده قد اتبع أيسر السبل وأكثرها رواجاً ، وهى أنه إذا تعلد على الناقد أن يجد عيباً في الكتاب فمن السهل عليه أن يضعه فيه . فهو قد راح يتحدث عن موضوعات لا وجود لها في الكتاب أو ليست على الأقل هى موضوعه الرئيسى ، وترك المسائل الأساسية التى تناولها الكلام عن الحد والاعتدال اللذين يفرضهما فعل التمرد نفسه ، ونقد العدمية التى جاءت بعد هيجل والتنبيؤ الماركسى وفكرة الذنب . . . الخ . لقد راح يؤكد أنه - أى كامى - يرفض أن يعترف بأى دور للعوامل الاقتصادية والتاريخية في نشوء الثورات . والواقع أنه لم يبلغ من الجهل والغباء إلى الحد الذى يوقعه في هذا الخطأ . ولكنه لم يرد أن يضيف إلى مئات الكتب التى تبحث في الأسس الاقتصادية التى يقوم عليها التاريخ كتاباً جديداً ، ولا أن يصف ظاهرة الثورة أو يتتبع أسبابها التاريخية والاقتصادية ، وهو الأمر الذى حاوله غيره آلاف المرات . وإنما أراد أن يقصر نفسه على توضيح الخط المنطقى في بعض الوقائع الثورية ، والكشف عن موضوعات التمرد الميتافيزيقى الدائمة فيها ، وإبراز ميلها الواضح إلى تأليه الإنسان . ومن ثم فإن عدم كلامه بالتفصيل عن تلك العوامل الاقتصادية لا يعنى إهمالها أو إنكار أثرها ، كما لا يعنى السكوت عن شقاء الجائعين .

وإذاً فقد كان هم الناقد أن يثبت بعد المؤلف عن الواقع ، في الوقت الذى يثبت فيه بعمده هو عن نصوص الكتاب . لقد كتب كامى يقول : أن من الممكن التسليم بالدور الأساسى الذى تقوم به الحتمية الاقتصادية في نشأة السلوك والفكر البشرى ، وأن رفض مع ذلك التسليم بأنها هى التى تقوم بالدور الوحيد . ولكن الناقد جاء يقول : أنه لا يعترف بالدور الأساسى الذى تقوم به العوامل الاقتصادية . . . الخ . فلماذا الإصرار على نقد كتاب لا نصدق ما يقوله صاحبه أو نفهم منه غير ما يقول : وما الفائدة إذا كان المؤلف يقول أن السماء زرقاء فيصم الناقد على أنها سوداء ؟ ! أليس معناه أن المؤلف مجنون أو أن الناقد أصم ؟ ! أن الناقد يكذب إذ يلخص الموضوع الرئيسى للكتاب على هذا النحو : الشر كله في التاريخ ، والخير كله خارجه ، في الوقت الذى خصص فيه المؤلف قسماً كبيراً من كتابه لمحاربة هذا الرأى وإثبات بطلانه . فقد حاول أن يقيم الدليل على أن النزعة التاريخية والنزعة المضادة للتاريخ كلاهما على خطأ . فالذين لا يؤمنون إلا بالتاريخ يسيرون إلى الرعب ، والذين لا يؤمنون بالتاريخ يبررون الرعب أيضاً وكلاهما يسير في الحالين إلى العدمية . وكيف يستطيع أن ينكر التاريخ وفي ذلك انكار للواقع نفسه ؟ أن الكتاب لا ينكر التاريخ ، ولكنه يحثج على الاتجاه العقلى الذى يجعل منه شيئاً مطلقاً .

السعيد الذي تنتهي عنده كل التناقضات (تدحضها اليوم وقائع عديدة ؟ ألم يكن كتاب « ظاهريات العقل » لهيجل سببا في قيام نظرية في الانحطاط أو « الكلية » السياسية وظهور هيجليين يساريين أثروا على الحركة الشيوعية في القرن العشرين ؟ .

ان كامى لم يهاجم منهج ماركس النقدي ، بل اثني عليه . ولكنه انتقد فكرة التنبؤ « اليوتوبية » وحملها مسؤولية جانب كبير من الرعب والارهاب الذي عرفته الاشتراكية على عهد ستالين مثلا . وهو يرى أن آراء ماركس ليست آراء مقدسة لا تمس . اذ أصبح من الضروري مناقشتها بعد مرور قرن من التطور الاقتصادى والعلمى والصناعى . ولو بعث ماركس نفسه اليوم لكان أول من يحرص على تعديل آرائه . واذا كان من الواجب مناقشة الماركسية ، فان الماركسيين انفسهم هم أول من يلزمهم هذا الواجب . ذلك لأن الفلسفة الماركسية قد وصلت الى مرحلة تحتم عليهما أن تتجاوز نفسها أو تتناقض مع نفسها ، وأن تصحح مبادئها أو تنكر لها .

واخطر من هذا كله أن الناقد يصمت صمتا تاما عن كل مآسى الاشتراكية « الفردية » التسلطة كما يتجاهل ما كتبه المؤلف عن الصلة بين الثورة في القرن العشرين وبين الرعب والفرع السالدين فيه . واذا صح أن هذه الاشتراكية المتسلطة هي التجربة الثورية الاساسية في عصرنا الحديث ، فلا بد من مواجهة صريحة لمشكلة الرعب والتعذيب والارهاب التي اقترنت ولا تزال تقترن الى حيز كبير بهذه الاشتراكية ، وبالأخص مشكلة معسكرات الاعتقال . ولا شك أن طرح هذه المشكلة يضيق الكثيرين ممن يفتخرون بأنهم يعيشون في التاريخ أو يصفون أنفسهم بالواقعية . ولكنهم على كل حال لا يستطيعون أن يتجاهلوا هذاب ملايين البشر الذين عاشوا في هذه المعسكرات . وتجاهل هذه المشكلة معناه أمر واحد ؛ وهو الموافقة على المذهب والسكوت عن السياسة العملية التي يتبعها . وفي هذا تناقض دموى صريح . ومغالطة يزعم صاحبها أن التاريخ الحديث ، على الرغم من اضطرابه وبشاعة وجهه ، ينطوى على معنى ضرورى ويسير نحو غاية محددة ، تنتهي عندها كل التناقضات ، ويقوم المجتمع الحر السعيد . ان كتاب التمرد يحاول أن يبين أن التضحيات التي اقتضتها الثورة الماركسية أمس واليوم لا يمكن أن تبررها الا النهاية السعيدة المفترضة للتاريخ ، وأن الديالكتيك الهيجلى والمركسى يستبعد في نفس الوقت هذه النهاية . ولا بد للتغلب على هذه الصعوبة من القول بهذا الفرض : التاريخ ليس له غاية ، ولكن له معنى غير متمثل عليه . وربما كان هذا الفرض ممكنا ، ولكنه سيؤدى حتما الى نتائج خطيرة . فتحرير الانسان من كل عقبة لحبسه بعد ذلك في سجن ضرورة تاريخية يساوى في الواقع تجريده من كل

ولا يشهد على ذلك نص أو بضعة نصوص ، بل تشهد عليه تحليلات الكتاب وعاطفته العامة . لقد كان على الناقد ان يواجه رأى المؤلف الاصلى ، الذى يذهب فيه الى ان خدمة التاريخ لدائه تؤدى الى العدمية ، او يحاول بدلا من ذلك أن يثبت أن التاريخ وحده يمكنه أن يقدم قيما أخرى غير القيم التي تمجد القوة العنف ، أو يثبت ايضا أن في امكان الانسان أن يخوض التاريخ بغير حاجة الى أية قيمة من أى نوع . لو أنه فعل ذلك - وهو امر عسير بغير شك - لاستحق منهجه الاحترام وربما حظى بالقبول . ولكنه اختار الطريق الملتوى ، وراح يلقى للمؤلف آراء لم يقلها ، وينكر عليه أشياء لم تخطر على باله ، وينصب نفسه قاضيا يتهمه بالانزعاج عن التاريخ والانسلخ عن ثورات العصر وكفاح الأحرار في مدقشقر والجزائر والهند الصينية ! هذا في الوقت الذى يعرف فيه الجميع موقفه من ثورات التحرير : ودورة في حركة المقاومة السرية في بلاده . اليس من حق المؤلف بعد هذا كله أن يتهم الناقد بالتجرد من النزاهة والاخلاص ، والبعد عن كل مناقشة عميقة أو جادة ؟ .

التناقض والعدمية

ويتخلى كامى بعهد هذا عن موقف الدفاع ليبدأ في الهجوم ! فهو يتهم ناقده بأن مقاله يقوم ، من الناحية الفلسفية ، على التناقض والعدمية ، ومن الناحية التاريخية على عدم الفاعلية . اما التناقض فلأن مقاله يدافع عن الماركسية كعقيدة ويعجز عن تأييدها كسياسة . ولذلك يحاول أن يصف كل نقد للماركسية بأنه يبنى ، وان يثبت ، اعتمادا على هيجل وماركس ، أن الفلسفة المثالية فلسفة رجعية . هذا الى جانب أنه يصمت صمتا تاما عن كل الحركات الثورية فيما عدا الماركسية ، واذا ذكرها فلكى يسخر بها ويتهكم عليها . فهو يتجاهل الحركة الدولية الاولى ، وثورة الباكانيين ، كما يصمت عن ثوار سنة ١٩٠٥ في روسيا ، وهم الذين يصنفهم كامى بالتمرديين المعتدلين أو القتل الأبرياء ويضمهم في مركز كتابه . ثم يسخر بالحل الذى يقدمه كامى مثلا في الحركة النقابية الاشتراكية كبديل للاشتراكية القيصرية ، وينكر أن يكون هناك حل آخر غير الاشتراكية الماركسية ، وبما لأنها هي التي أثبتت نجاحها . وأصبح لديها جيش قوى ونظام بوليسى متين ! .

فعل الناقد هذا كله من وجهة نظر ماركسية متزمتة . ولكنه لم يستطع أن يناقش الماركسية كسياسة مفتوحة ، يدل على ذلك أمران : أنه لم يتعرض لآراء المؤلف عن ماركس وهيجل ، ولم يشر بالتأييد أو النقي الى هذين السؤالين اللذين طرحهما في كتابه : اليست هناك نزعة الى التنبؤ في تفكير ماركس (أى التنبؤ بالمجتمع البشرى

بواعث الكفاح للالتقاء به في آخر الأمر في أحضان حزب من الأحزاب ، بشرط أن يكون المبدأ الوحيد لهذا الحزب هو الفاعلية والنجاح . ومعنى هذا ، بحسب قانون العدمية ، هو الانتقال من الحرية القصوى الى الضرورة القصوى ، والنتيجة هي خلق جيل أو أجيال من العبيد .

ان الناقد يوافق على التمرد الذي يمكنه ، على حد قوله ، أن يساهم في سلامة أي مشروع ثوري ، ما دامت شعلته حية في قلب هذا المشروع . ومعنى هذا أنه يوافق على التمرد ، بشرط ألا يكون تمردا على الحزب أو الدولة الشيوعية . أما المؤلف فهو يتمرد باسم الطبيعة الانسانية ، وباسم كرامة الانسان . وهو يحذر بكل ما قاسته أوروبا وما تقاسبه من تطرف الثورات وانحرافها فيقول : ان الروح الثورية في أوروبا تستطيع ، للمرة الأولى والأخيرة ، أن تميد التفكير في مبادئها ، وتسال نفسها ما هو الانحراف الذي أضلها وقادها الى الرعب والحرب ، وتكتشف من جديد ، بأسباب تمرداها ، روح الصدق والاخلاص الكامنة فيها . أما التمرد باسم التاريخ ، وجعله هو القاعدة والمبدأ والمعنى الوحيد ، فلا بد أن يؤدي الى تأليه التاريخ ، والتشكر للتمرد الحق ، والفاء الحرية والمغامرة الوجودية . وفي هذا الفاء لروح المذهب الذي يدعو اليه سارتر صاحب مجلة المصور الحديثة والمسئول في رأي كامي من هذا النقد وصاحبه ، وفيه كذلك انكار لكل منهج ثوري ينبغي أن يلتزم به النقد . ليس هناك من حل اذن غير التخلي عن اللعب بالحجج العقلية والوقوف الى جانب الضحايا والمتهورين والملايين المجهولة التي تحمل التاريخ على ظهرها كما تحمل الصليب ، ويستغلها المستبدون كل يوم لأفراض الحرب وصراع القوة والدمار .

الكبرياء الجريحة

كان من الطبيعي أن يرد سارتر على هذه السطور المتكبرة المربرة التي وجهها كامي اليه ، فجاء رده اشد قسوة ومرارة . واذا كان كامي قد سماه « السيد مدير تحرير المصور الحديثة » فانه يوجه اليه خطابه قائلا « عزيزي كامي » ، انه يأسف في السطور الأولى على الصداقة التي كانت تربط بينهما ولم تكن صداقة بسيرة . لقد كان هناك الكثير الذي يجمعهما ، والقليل الذي يفرق بينهما . ولكنه كان يفضل أن ينصب الخلاف بينهما على المسائل الأساسية ، ولا تختلط به رائحة الكبرياء الجريحة . وكان يريد أن يسكت ، لولا أن لهجة كامي قد جعلت مسكوتة شيئا مخجلا ، ولولا أن طريقته « البوليسية » في مهاجمة الناقد جانسون قد أجبرته على أن يواجه بالحقائق التي كان يجد حرجا في مصارحته به .

ان سارتر يسأله قائلا : أين مرسو (بطل القريب) يا كامي ؟ وأين سيلريف ؟ أين هؤلاء الذين دعوا الى الثورة

الدائمة ؟ لا شك أنهم قد قتلوا غيلة ، أو أنهم يعيشون اليوم في المنفى . فقد سيطرت ديكتاتورية مستبدة على صاحبيها الذي يريد أن يعيد تنظيم القانون الخلق . أنه لا يريد أن يناقش ناقده مناقشة الند للند ، بل يريد أن يلغنه دوسا ، ويصوره كما لو كان ظاهرة مرضية في الحياة العقلية ، يتناولها تناول الطبيب للجلطة الميتة في لوحة ومبررات المشهورة عن درس التشريح ! ولكن من الذي قال ان آراءه مقدسة ومن الذي قال ان في مناقشتها تجريحا « لمبررات حياتنا وكفاحنا » ومساسا لمبادئ لا يجوز لها أن تمس ؟ وما الذي جعله مدافعا عن البؤساء وشقيقا لهم ؟ وهل هو حقا شقيق للعامل البائس الذي يتظاهر في بولندا ، أو للصحفي المسكين الذي يكافح المستعمرين في الهند الصينية ؟ اليس هو الذي اختار بؤساءه بنفسه وقال عنهم أنهم اخوته ؟ أم يريد أن يبين للناس أنه تعب ، ويحتاج بذلك للخروج بنفسه من دائرة النقاش والكفاح ؟ ولماذا يفضي كل هذا الغضب لان أحد النقاد الشبان قال له ان تفكيره غير فعال ، أو ان الحركة النقابية السكندنافية واعتدال البحر الأبيض المتوسط اللذين يبشر بهما لا يعجبانه ؟ كيف يتحول السخط على العصر الى موضوع انشائي يردحم بالبلاغة والانشاء ؟ ولم هذا التجاهل كله للناقد ، والكلام عنه كأنه شيء ميت ، وتوجيه الخطاب باسم « مدير التحرير » في حين يعلم الناس أنهما (سارتر وكامي) صديقان منذ أكثر من عشر سنين ؟ ولم التخلي وراء المكافحين والبؤساء والشهداء وأبطال المقاومة أو بالأحرى لم الوقوف امامهم ؟ وكيف نسمى هذا كله ؟ اوهابا ، أم تهديدا ، أم تخويفا باسم الاخلاق ؟ ثم من أنت يا كامي ، حتى تتعالى كل هذا التعالى ؟ ما الذي يعطيك الحق في التكبر على جانسون على هذه الصورة التي لا يوافقك عليها أحد ؟ اذا كنت تكتب أو تفكر خيرا منه ، لعل يبرد هذا أن تتكلم عنه كما لو كان نملة ، أو تقف منه موقفا القاضي من المتهم ؟ ولماذا ترميه بالنية السيئة ، والرغبة في الاثراء عليك وتشويه كتابك ، والادعاء بأن كل تفكير ليس ماركسيا فهو تفكير رجعي ، والسكوت على وجود معسكرات في روسيا ؟ يا لسخف هذه الاتهامات جديما ؟ وماذا يفعل الناقد اذا كانت أفكارك غامضة وضعيفة ، وكان كتابك شاهدا على عجزك الفلسفي ؟ واذا كنت تدافع عن المغامرة في التاريخ ، فلماذا ترفضها في الأدب ، ولماذا تحتمى بعالم من القيم الخالدة التي لا تمس بدلا من أن تكافح ضدها أو تكافح معنا ؟ لقد قلت مرة « اننا نخشع بجانب أولئك الذين يعتقدون أنهم على حق مطلق ، سواء اكان ذلك في آلائهم أو في أفكارهم » . ولكن يبدو أنك قد تخلت الآن عن أصدقائك القدامى من المخوفين ، ووقفت مع الذين يقبضون على رقابهم !

فضيحة معسكرات الاعتقال

ولكن لعل أهم ما يأخذه سارتر على كامى هو أن الأخير يخلط بينه وبين جانسون ، كانت ذلك النقد الذى أثار ثأثرته ، فهو يوجه خطابه الى مدير تحرير العصور الحديثة والمسئول عما ينشر فيها . وليس فى هذا ما يلام عليه . ولكنه يجعله كذلك مسئولا عن رأى جانسون واتجاهه الفكرى ، وكأنه هو الذى حرك القلم فى يده بالكتابة ، وسب المكافحين والبؤساء ورجال المقاومة ، وسد أذنيه عما يقال من وجود معسكرات الاعتقال فى روسيا ! وكل هذا ليس صحيحا ، ولا يمكن أن يكون وسيلة مشروعة للجدال . فالعصور الحديثة ، كما يقول سارتر ، قد خصصت أحدها لناقشة موضوع معسكرات الاعتقال ، واتخذت منه الموقف الملزم الذى ينتظر منها . كما أن صاحبها لم يتردد يوما فى اعلان رايه فى الشيوعية . والدليل على هذا أن الشيوعيين يكرهونه ولا يكرهون كامى . ان سارتر يدين معسكرات الاعتقال ، ولكنه كذلك يدين استغلال الصحافة البرجوازية لموضوعها كل يوم ، وكأنها تفرح بتعذيب الروس للتركمانيين كتبرير لتعذيب الفرنسيين للأحرار فى مدغشقر أو الجزائر ، وتخويف اليساريين فى داخل فرنسا نفسها وفرض العبودية على الناس فى ظل حكومة تدعى الاشتراكية . وهكذا يقف البراجوازيون هذا الموقف العجيب من اليساريين : فأما ان يعترفوا بوجود معسكرات الاعتقال فى روسيا ، أو يتهموا بالاشتراك فى أكبر جريمة ترتكب على وجه الأرض . حتى اذا اعترض أحدهم على شيء قالوا له : والمعسكرات ؟ ان معسكرات الاعتقال فضيحة للجميع . وليس الستار الحديدى فى مرآة ينعكس عليها نصف العالم المشترك فى الجريمة . لقد كافح كامى - كما يقول سارتر - بكل قواه طغيان فرانكو وسياسة فرنسا الاستعمارية . وكان من حقه أن يتناول موضوع معسكرات الاعتقال فى كتاب يبحث قضية الرعب فى عصرنا الحديث . ولكن استغلال هذا الموضوع لاسكات ناقد هاجمه شيء لم يكن يليق به . هكذا يخلط بين الأسياد كما يخلط بين العبيد . وما دام لا يفرق بين هؤلاء ، فلن يشعر نحوهم بغير تعاطف من ناحية المبدأ . ولذلك فان سارتر لا يجد له حلا الا أن يذهب بنفسه الى جزر جالاباجوس !

درس فى الفلسفة

ويستطرد سارتر فى الكلام من قصور كامى الفلسفى ، وكيف أنه يكفى بالكيب الثانوية ولا يكلف نفسه بالرجوع الى المراجع الأصلية ، سواء أكان ذلك فى حديثه عنه أو عن هيجل أو ماركس . بل ان سارتر يذهب الى حد أنه لا ينصح بالرجوع الى « الوجود والعدم » الذى ستكون قراءته صعبة عليه أبدا صعبة لأنه تعود الا يتعب نفسه فى الفهم لكن يستطيع بعد ذلك أن يقول انه لم يجد شيئا يفهم !

ثم يمضى سارتر فى القاء درس فى الفلسفة على كامى ، يعلمه فيه معنى الحرية ، وكيف أن الحرية الباقية هى « الاختيار الحر للكفاح من أجل أن نصبح أحرارا » ، أى حرية الالتزام الذى يخوض معركة التاريخ ، لا حرية التفرج من فوق قمة وحيدة « خارج » التاريخ . ثم يعود بالذاكرة الى الأيام التى تعرف فيها على كامى ، وكان ذلك فى سنة ١٩٤٥ ، فيقول له : « لقد كنت بالنسبة لنا - وقد تصبح كذلك غدا - مركبا عجيبا يتألف من الشخص والفعل والمؤلفات . كان ذلك فى سنة ١٩٤٥ ، عندما اكتشفنا كامى الذى اشترك فى المقاومة كما اكتشفنا كامى مؤلف القريب . وعندما قارنا بين محرر جريدة الكفاح (كومبا) السرية وبين مرسوم هذا الذى أدت به الأمانة الى حد أن يرفض القول بأنه يحب أمه أو عشيقته ، والذى حكم عليه مجتمعنا بالاعدام ، وعندما عرفنا قبل كل شيء أنك لم تكلف يوما عن أن تكون أحدهما أو الآخر ، جعلنا هذا التناقض الواضح نتقدم فى معرفة أنفسنا ومعرفة العالم ، ولم تكن فى ذلك الحين بعيدا عن القدوة والمثل . ذلك لأنك تجمع فى شخصك صرامات العصر ، وتتجاوزها بالحماس الذى يجعلك تحياها . كنت من أغنى الشخصيات وأشدها خصوبة ، آخر ورثة شاتوبريان وأفضلهم ، والمدافع المتمرس عن قضية اجتماعية . وكانت لديك كل فرص النجاح وكل ما يجعلك جديرا به ، فقد كنت تجمع بين عاطفة العظمة والاحساس الملتهب بالجمال ، بين حب الحياة والشعور بمعنى الموت » ويواصل سارتر كلامه عن تجربة كامى بالعبث أو المحال ، وعاطفته التى تتمرد على العالم وتحبه فى نفس الوقت ، وجعله من السعادة واجبا على الانسان ، واضفائه المعنى على وجوده لأنه هو الكائن الوحيد الذى يبحث عن هذا المعنى ويطالب به ، وكيف أن هذا المعنى كان دائما « خارج » التاريخ أو فوقه لان الانسان قد حكم عليه أن يبحث عن العدالة فى مواجهة الظلم الأبدي ، ويخلق السعادة ليحتج على عالم الشر والشقاء . واذن فقد ظل كامى حلقة فى تراث فكرى معاد للتاريخ ، يمكننا - اذا استثنينا باسكال - أن نقول انه بدأ بديكارت . وهو قد رفضه رفضا سابقا على كل تجربة لأن هذا التراث يرفضه ، ولأنه - أى كامى - يجعل القيم الانسانية كلها فى الصراع « ضد السماء » . ولذلك فقد انتهى الى حكمة مريرة ، تحاول أن تنكر الزمن بسبب ما واجهته فيه من متاعب . وعندما جاءت الحرب واختار أن يشترك فى حركة المقاومة للنازيين ، كان ذلك نوعا من الضرورة التى يفرضها الواجب والتضحية ، كما كان نوعا من الاحتجاج على شكل من أشكال الظلم والعبث الأبدي . وهكذا دخل التاريخ مرغبا ، لكن يخرج منه بعد ذلك ويواصل تأمله له من بعيد . وظل التاريخ بالنسبة اليه هو الحرب وجنون الآخرين الذى « يمنع الطيور من الغناء ، والناس من الحب » . كما ظل الصراع فيه يحمل طابع الصراع غير الزمنى ضد ظلم القدر الانسانى . ولذلك فلم

كلاهما ملتزم بالتاريخ

بهذه اللهجة القاسية تحدث سارتر الى كامى . ولكن من الانصاف أن نقول انه كان كذلك قاسيا في حديثه عن نفسه . وانما اشتد في لهجته معه لأنه أحس أنه قريب منه ، وأن كليهما ملتزم بالتاريخ ، وأن اختلافت نظرتهما اليه . فكامى في رأى سارتر قد تجهد في قلعه افكاره المثالية وقيمه الأخلاقية المطلقة . بينما راح سارتر بنزعته العقلية ، وفكره التحليلي ، يفسر هذا التاريخ الذى يصنعه البشر كل يوم ، ويشارك في اتخاذ المواقف الحاسمة من الظلم الاجتماعى والسياسى في بلاده وفي العالم كله على السواء . ولعله لم يشهد في قسوته على كامى كما قلت الا لأنه أحس أنه بعاطفته وجدده وصدق جزء منه . فالإنسان لا يهاجم شيئا مقطوع الصلة به ، بل يرداد في هجومه عليه كلما كان هناك شيء قوى يجمعه به أو يفرقه عنه ، وتلك إحدى المفارقات الكامنة في طبيعته . ولذلك فإن هجومه عليه مهما اشتدت قسوته يخفى على الدوام عاطفة حبه وتقديره له ، بل ويعبر عن رغبته في أن يمد يده اليه ليسرا معا ، برغم كل الاختلافات ، على طريق واحد الى جانب المظلومين والضحايا والمقهورين . وإذا كان الموت قد باغت كامى وهو في أوج شبابه ومجده - بعد سبع سنوات من هذا الخلاف قضاها وحيدا كالبطل الجريح - ولم يقدر لهذه اليد أن تصافح يد الصديق القديم ، فإننا نحن الذين ننظر اليوم الى هذا الخلاف بعد أربعة عشر عاما من وقوعه لا نملك الا الأسف لأنه فرق بين شخصيتين كبيرتين كان من الممكن أن تكمل احدهما الأخرى . ولكننا مع ذلك لا نملك الا الإعجاب بهذا الخلاف الذى دار في صميمه حول الإنسان وعذابه ومصيره في عصرنا الحديث . وطبيعى أن الفرد الواحد لا يمكنه أن يملك الحقيقة كلها ، كما لا يمكن أيضا أن يكون كل ما يقوله أو يفكر فيه خطأ كله . ولقد أظهرت هذه المناقشة - إذا احسننا فهمها وجردناها من الحدة والغضب والحساسية التى اتسمت بها - أن الخلاف هو الشرط الأساسى للقاء ، والحوار بين الأشخاص والأفكار هو الدليل الأول على حرية الفكر والضمير . ولا شك أن هذا الخلاف لم تقل فيه الكلمة الأخيرة ولا يمكن أن يقال . فما زال سارتر يتابع نشاطه المدهل ويثبت كل يوم مدى صدقه والتزامه بواقع الإنسانية ومستقبلها . وإذا كان زميله قد تركه الى الأبد ، فلا شك أنه كلما فكر في هذا الخلاف أحس بما يدين له به ، واستمد منه مزيدا من العمق والشجاعة والاخلاص . ولا شك أيضا أننا سنستطيع أن نستفيد من تأملنا فيه ، لأنه كان وسيظل خلافا حول الإنسان .

عبد الغفار مكاوى

يكن يفكر حين اشترك في المقاومة في صنع التاريخ ، كما قد يقول مفكر مثل ماركس ، بل في انقاذ فكرة الانسان من بين مخالب القوى العمياء التى توجه هذا التاريخ . وهكذا عاد الى اليأس الذى يرى من واجب الانسان أن ينتزع منه سعادته لاثبات أننا « لا نستحق كل هذا الظلم » . ولكن سارتر واصحابه لم ينظروا الى الحرب على أنها حالة من حالات التاريخ بل تمسكوا بكلمة مالرو : « ليبقى النصر من حظ أولئك الذين قاموا بالحرب دون أن يحبوها » .

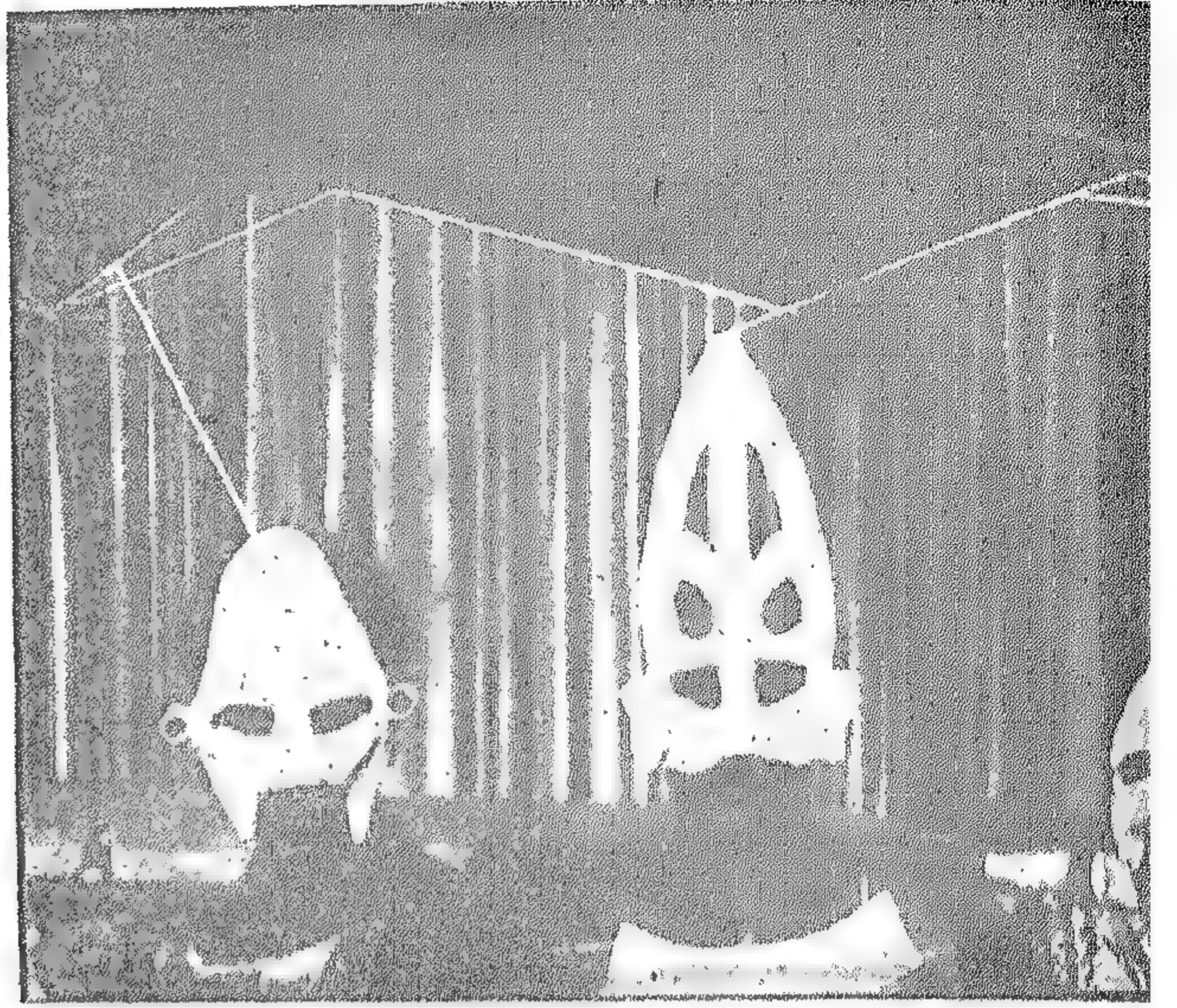
وهكذا أصبح كامى رمزا للتضامن بين البشر واستطاع أن يقول أن الناس يكتشفون تضامنهم عندما يدخلون في صراع مع قدرهم التمرد . ولكن هذا هو الذى حجب عنه حقيقة أخرى : وهى أن صراع الانسان مع الطبيعة ليس الا سببا ونتيجة لصراع من نوع آخر أقسى وأمر الا وهو صراع الانسان مع الانسان . كان يتمرد على الموت ، وكان غيره يتمرد على ظروفه الاجتماعية . وكان الطفل البريء يموت فيلعن القدر الظالم ، ولكن والد الطفل ، سواء اكان عاملا أو عاطلا ، كان يلعن البشر الذين تسببوا في موته بسبب الفقر أو الجوع . وهكذا ظل تمرد تمردا مثاليا لا تستطيع الملايين أن تسمع فيه صوت مخطئها الحقيقى . وكان كلامه عن الفقر أو الموت كلاما حقيقيا قبل الحرب ، ولكنه لم يعد كذلك بعد انتهائها . فقد أصبح الناس لا يتمردون على القدر ، بل على الذين يصنعون قدرهم ، ولا يريدون أن يتعلموا « فن الحياة » أو يكتشفوا « أسرار الجسد والطبيعة » بل يحاولون أن يحتملوا عناء أجسادهم المثبتة في آخر الليل ، والطبيعة الغريبة التى يرون بها عدوهم الأول وهو يستغلهم في المصنع أو العمل أو الوظيفة . ولذلك أصبح تمرد صرخة مثالية لا تقنع مظلوما ، وتضامنه صراعا يدور تحت عينيه بين الطبقات . وراح يحمل التساريخ مسئولية الخطأ بدلا من أن يحاول تفسيره أو يشارك في تقديمه ، ويستعير من مالرو وغيره كلامهم عن تأليه الانسان ، ويصدر أحكامه على الجنس البشرى بغير تمييز ، ويسأل عن معنى التاريخ - وهو سؤال جامد مجرد - بدلا من أن يحاول اعطاء ذلك المعنى بالمشاركة فيه . وهكذا أصبحت شخصيته التى كانت عنوانا على الأمل والحياة في خلال الحرب مجرد سراب من آثار الماضى . ولم يظن الى أن الطبيعة التى كان يتغنى بمجدها وجمالها قد تغيرت هى أيضا بتغير علاقات الناس بها . لم يبق له إذن غير الذكريات واللغة التى تزداد تجريدا . وليس أمامه الا أن يترك الناس ويعكف على نفسه وحيدا في عزلة بعيدة قد يجد فيها الدراما الإنسانية التى افتقدها .

مسح المواقف عند سائر

بنفس الحماقة
نستطيع أن
نبنى للحرية
قبرا، ونستطيع
أن نشيد
لها معبداً -
سائر



Théâtre des situations chez Sartre



جـ لال العثـرى

ما كان يمكن أن يقع إلا بفضل الحرية الإنسانية ومن أجل الحرية الإنسانية ، فعند سارتر أن الحرية هي أعلى قيمة في حياة الإنسان ان لم تكن هي وحياته شيء واحد أو هما وجهان لشيء واحد ، فالإنسان قد ترك لنفسه ووجوده قد أودع بين يديه وما حريته سوى تلك المقدرة الذاتية على تكوين نفسه واختيار أسلوبه في الحياة . من هنا كان الإنسان في صميمه حرية وكان وجوده هو عين جريته ، ومن هنا كان الإنسان محكوما عليه بالحرية وكانت حريته هي الشيء الوحيد الذي ليست له الحرية في أن يتخلى عنه .

وسارتر هنا وهناك انما يتخذ من القضية التي أثارها دستويفسكي قاعدة لاطلاق هذه الأقوال الصاروخية وهي القضية القائلة بأنه اذا انتفى وجود الله أصبح كل شيء جائرا ، والتي أضاف اليها سارتر قوله انه حتى اذا كان الله موجودا فلن يغير من أمر الإنسان شيئا :

وتلك ثورة في عالم الفلسفة .. ثورة لا تقل

عندما يتحدى الإنسان انسانا مثله فهو الآخر انسان ، فاذا تحدى الى فهو أكثر من انسان .. انه بطل .. بطل لأنه استطاع أن يعلو على نفسه وعلى الآخرين ، وبطل لأنه استطاع أن يتخذ لنفسه موقفا . وهو بطل وجودي لأن وجوده رهن بهذا الموقف ، وهو بطل درامي لأنه يصارع قوة أكبر منه .. لا القدر الذي كان يصارعه البطل الاغريقي ، ولا الطبيعة التي كان يصارعه بطل عصر النهضة ولا المجتمع الذي كان يصارعه بطل العصر الحديث ، بل الالهة ، كائنة ما كانت هذه الالهة . وهو يصارعه بقوة وبلا حياء لأنه يعلم جيدا انها من فصيلة غير فصيلته ، وما كان كذلك فهو طارئ ودخيل ، هو أجنبي وغريب ، هو ليس منا ولا بد أن ينفصل عنا في وقت قريب أو بعيد .. فعالم الإنسان من صنعه وما لا يضاف الى الإنسان فهو غير موجود على الأقل بالنسبة الى الإنسان .

الإنسان .. حرية

ومثل هذا الموقف الذي اتخذته سارتر

فالإنسان في الوقت الذي يكون فيه حراً كل هذه الحرية ، يكون مسئولاً مسئولية لا تقل عما يتمتع به من حرية فعلى قدر ما تكون الحرية تكون المسئولية لأن الإنسان عندما يفعل لا يفعل لنفسه فحسب وإنما هو يشرع للإنسانية كلها ويشعر في الوقت نفسه بأنه مسئول مسئولية كلية شاملة . وهذا هو معنى قول سارتر : « أنتى مسئول عن كل شيء ، ومسئوليتى تمتد حتى الى تلك الحرب التى اشتعلت فيها كما لو كنت أنا الذى أعلنتها » .

وعلى ذلك فإن زعيم الوجودية المعاصرة عندما يقول أن الإنسان مسئول عن نفسه لا يعنى أنه مسئول عن فرديته فحسب وإنما يعنى أنه مسئول عن الناس جميعاً ، بمعنى أن كلاً منا كما يقول عنوان رواية سيمون دي بوفوار مسئول عن « دم الآخرين » .

بين الماركسية والمسيحية

وما كادت هذه الفلسفة تطفو على سطح الفكر الأوروبى حتى توالى عليها الهجمات من كل جانب ، هاجمها المنظمات الفكرية كما هاجمها الأفراد الذين لا ينتمون الى تنظيم بعينه أو الى جهاز بالذات .

.. وربما كانت أعنف الهجمات التى وجهت الى الوجودية تلك التى وجهها الماركسيون .. فعند هؤلاء أن الوجودية تحصر الإنسان في وجوده الفردى فتعزله عن العالم وتبعده عن التضامن البشرى .. الا أن الوجودية بانطلاقها من الذاتية الخالصة أو من الكوجيتو الديكارتى «أنا أفكر» تجعل الإنسان يدور حول ذاته ويظل يدور دون أن يخرج من ذاته ليلتقى بالآخرين . ومن ثم فالوجودية في رأى الماركسيين فلسفة تأملية خالصة ، فلسفة تعبر عن الترف البرجوازي الرخيص ، والفردية الرجعية التى تتنافى مع النظام الجديد في العالم .

أما المسيحيون فيرون أن الوجودية فلسفة يأس وتشاؤم ، أو فلسفة حصر وقنوط لأنها بتجريدتها الإنسان من كل أمل في الحياة ومن كل قاعدة للعمل ، وباستخفافها بكل قيمة أبدية خالدة ، وبتشديدتها على كل ما هو قدر ودنىء في حياة الإنسان ، بهذا كله وبكثير غيره تجعل الوجودية من العمل شيئاً مستحيلاً بالنسبة الى الإنسان الذى يركن الى حال من الهدوء الحزين .. فيه يمارس الكسل ويستعذب . وفيه يظل يتسكع على حائط الوجود والزمن .

والحقيقة أن كلا من الماركسى والمسيحي لا يستطيع احتمال ما تؤكد الوجودية من حرية



في عنفها وخطر نتائجها عن تلك الثورة التى أحدثها ماركس في علم الاقتصاد ، وفرويد في علم النفس ، ودارون في علم الحياة . لأنه بظهور سارتر على مسرح الفلسفة لم يعد لمشكلة معرفة هل الاله موجودا أو غير موجود أية أهمية على الإطلاق مهما كان حل هذه المشكلة ، المهم أن يكون الإنسان حراً وألا يصدر في أفعاله إلا عن الحرية . وما دام الإنسان يصنع قدره بيده ، وبيده يشكل مستقبله بل ويشكل ماضيه فهو عندما يحس وعندما يفكر وعندما يريد لا يصدر عن قيمة من القيم التقليدية ، ولا يتلقى عن آله دين من الأديان لأنه قد تحرر تحرراً كاملاً من سلطان كل قيمة مهما كان مصدرها ، ولأنه بمحض حرته قد خلق لنفسه قيماً أخرى جديدة . ومن ثم

كاملة أو حرية خالصة لأن كلا منهما اعتاد أن تكون له عقيدة دينية أو ثورية ، عقيدة يستوحياها من الكنيسة أو يتلقاها من الحزب ، عقيدة تنظم له مستقبله كما نظمت له ماضيه ، عقيدة تكون بالنسبة له « كالشماعة » التي يعلق عليها مخاوفه وهمومه فتريجه من عناء التفكير . أما الوجودية تلك الفلسفة الكريهة المزعجة فانها تחדش حياة الكون وتعري الحياة من كل معنى ، وهي فلسفة لا يطبقها الانسان المنتظم ، الانسان المتمذهب ، الانسان الواقف في الصف لانها تعطيه حرية الاختيار وتحمله تبعة اختياره فتكون أفعاله بمثابة قرارات ليس لها ضمان ديني ولا رصيد جماعي .

الوجود في موقف

ومع هذا فربما كان ابلغ دفاع عن الوجودية هو هذا الدفاع الذي يأتيها من الخارج لا من الداخل أعني من الظروف البيئية والتاريخية التي استدعت قيام هذه الفلسفة . ففي الحرب العالمية الثانية عندما احتل الالمان فرنسا واذاقوا الشعب ألوان الاهانة وصنوف الاذلال ، كان لابد لجماعة المثقفين باعتبارهم الناس الذين لهم زيادة التنوير والتحرير ، والذين لهم في الحياة آمال جديدة وأسباب جديدة كان لابد لهم أن يصدروا قرارا ويتخذوا موقفا والا صارت حكمتهم جنونا وأقوالهم لغطا وهراء . وبالفعل أجمعت الطلائع الثقافية الرائدة على مقاومة العدو . . . مقاومته بالكلمة وبالسلح . . . ومقاومته حتى آخر قطرة من دمائهم وآخر فكرة في رءوسهم ، ونظمت حركة مقاومة الاحتلال الألماني ، واشترك سارتر في الكفاح فأسهم في قيادة المعركة بشجاعة وذكاء نادرين .

وكان لهذا الموقف البطولي الرائع في الدفاع عن الحرية وعن القيمة الإنسانية ، وفي الحملة على الاستعمار وعلى القوة الغاشمة ، وفي الارتباط بقضايا العصر ووخز الضمير العالمي . كان لهذا الموقف السارترى الباسل أكبر الأثر في تحرير باريس وفي ظهور الفلسفة الوجودية . فالوجودية فلسفة أزمة وموقف ، فلسفة عمل ونضال ، فلسفة تمثلت فيها أهم قضايا العصر في ابعاده النفسية الباطنة واتجاهاته الإنسانية العامة ، كما انها فلسفة استطاعت أن تحرر باريس وأن تهيب بالعالم كله خارج فرنسا أن يواصل انتصاره من أجل تحرير الانسان .

ولما كانت الفلسفة الوجودية فلسفة مواقف كان لابد للأدب الوجودي أن يكون هو الآخر أدب مواقف ومصطلح الموقف من أكثر المصطلحات الفلسفية شيوعا في العصر الحديث ، والفضل في شيوخه راجع الى كتاب سارتر المسمى « مواقف » . والموقف هو علاقة الانسان بمكونات الاطار الذي يعيش فيه وبالناس والأشياء ، فهؤلاء جميعا اجانب بالنسبة الى الانسان . ومن ثم فهم عوائق في سبيل تحقيق حريته . . عوائق لابد له أن يقاومها حتى يتمكن من ترجمة هذه الحرية الى أقوال وأفعال . وفي هذه المقاومة يولد الصراع ، وفي الصراع تتاح الفرصة أمام الانسان لكي يوجد ولكي يعلن عن وجوده فالانسان بوجوده في حالة ما ويتجاوز هذه الحالة يحقق وجوده لأن الوجود الانساني المشروع . . الوجود الانساني على الحقيقة . . الوجود الانساني وكفى ما هو الا وجود في موقف . . وجود يحس بماهيته ويلتزم بها أمام الناس والأشياء جميعا . والالتزام بالموقف أو في الموقف يستتبع ادراك قيم انسانية جديدة وأسبابا انسانية جديدة ، لأنه من خلال هذا الادراك يعلو الانسان على موقفه ويتجاوزه الى ما هو أفضل ، ولا يتوافر ذلك للانسان الا اذا كان عنده من الوعي ما يكفي لكي ينخرط في سلك بلاده فيكون ثائرا لبلاده وببلاده ، متضامنا في ثورته مع مجموعة الشعوب البشرية ، فكل ما ينتمي الى نفس النوع له قيمة انسانية كما يقول آرثر ميللر .

وهكذا نجد ان كل جهود سارتر الدرامية تتجه لا الى تصوير نماذج كلاسيكية . . اجتماعية أو - تاريخية . . كما كان الحال عند مولير وراسين اللذين قدما لنا نماذج البخيل والكذاب والعاشق والخائن ، بل الى تصوير شخصيات في « موقف » شخصيات توجد وتتطور على مستوى ديناميكي شخصيات تخلفها طبيعة الموقف لا تقاليد المسرح . وعسلاوة على ذلك فان المسرحية الوجودية تختلف عن المسرحية الكلاسيكية في أن الموقف فيها ليس أزمة أحداث درامية بل أزمة ذهنية خالصة ، أي أن المسرحية لا تحتوي على عدد من الأحداث الدرامية المثيرة التي تهز وجدان المتفرج ، بل تصور موقفا تجمعت خيوطه على نحو يجعل منه أزمة من أزمات السلوك البشري . . قل أزمة ضمير أو أزمة مصير أو أزمة قضية . المهم انها أزمة تستحث المتفرج على التفكير وتوقفه فوق سطح صفيح ساخن .

الالتزام في المسرح

والذباب هو عنوان أشهر مسرحية كتبها سارتر وأكثر مسرحياته وفاء بأرائه الفلسفية وفنه الدرامي . فالى جانب الروعة في طرح قضايا تتصل بالمشكلات العصرية بعامة والسياسية منها على وجه الخصوص هناك البراعة في ايراد الحوار وادارة الشخصيات ، والاستاذية في تحويل الفكر الى نوع من السلوك مع الاحتفاظ للمسرحية بقيمتها الدرامية وان تكن مسرحية ذهنية او مسرحية موقف . ثم هناك الوفاء لنظرية الالتزام فيما يتعلق بشكل العمل الفني .. فلا فصل بين الشكل والمضمون وانما هما معا لانه لا وجود لاحدهما بمعزل عن الآخر ، فلا قيمة لشكل من حيث هو شكل ولا قيمة لجمال ليس له مضمون اجتماعي ومن ثم فالأسلوب ما هو الا وسيلة يتوصل بها وليس غاية تقصد لذاتها ، ومن غير ان يكون في ذلك خيانة لضمير الكاتب ، ومن غير ان يصير أدبه بوقا من ابواق الدعاية .

والتعديل الذي ادخله سارتر على الأسطورة الاغريقية القديمة كان حقا تعديلا عجيبا يختلف كل الاختلاف عن التعديلات المعتادة ، فمسرحية **الذباب** ليست مجرد ترديد للمسرحية القديمة بعد ان صبت في قالب عصرى حساس وعولجت معالجة فنية حديثة كما فعل **جان جيروودو** في مسرحية « **الكثرا** » ولا هي ترديد للقصة في وضع عصرى جديد وبيئة سيكولوجية جديدة كما فعل أونيل في مسرحية « **الحصاد يليق بالكثرا** » ولا هي احلال لقصة قديمة في صياغة سريالية معاصرة كما فعل **كوكتو** في « **اورفيه** » أو « **الالة الجهنمية** » وانما هي شيء يختلف عن هذا كله ، شيء بلغ من الاتقان والاحكام ما اضطر معه سارتر الى اعادة بناء القصة في كثير من المواضع . وكم يحلو للانسان ان يقارن بين مسرحية « **الذباب** » لسارتر وبين « **اجمونت** » لاجيته أو « **وليم تل** » لشيلر ، فهنا مسرحية



البطل الوجودى الجديد

وهكذا يصيح « أورست » فى وجه اخته ويداه مضرجتان بالدماء « انى حريا اليكتريا .. وها هي الحرية تنقض على كما تنقض الصاعقة » وترد عليه اليكتريا « حر ؟ انا فلا اشعر بانى حرة » ذلك لان أورست بعد أن تم له قتل أمه وعشيقتها لم تلاحقه آلهة الانتقام كما فى الأسطورة القديمة ، بل لاحقه ذباب الندم الذى هو فى مسرحية سارتر بديل لهذه الآلهة . ولكن أورست لا يعاب بطنين هذا الذباب لانه باعتباره بطلا وجوديا قد تخلص مما يسمونه الضمير وبالتالي مما يسمونه الندم وأصبح يرى أن ما فعله تابع من ذاته وصادر عن أعماق وجوده ، وأنه قد فعله بمحض تفكيره وارادته الحرة ، ومن ثم فهو وحده المسئول عن فعله مسئولية كاملة : « اليكتريا .. فعلت ما فعلت ولن أندم عليه ولا أرى من الخير الكلام فيه » .

اما اليكتريا فلانها لم تصبح بعد وجودية كاملة ، فاننا نراها تخشى هذا الذباب الذى يحاصرها ويترصدها ويهبط عليها فى حجم النحل فينهش فى عينيها ويطن فى أذنيها ويتركها فريسة لزبات الندم . ولهذا نراها تنهار وتثور فى وجه أخيها « انها جريمتك .. جريمتك التى تنهش خدى وتنتزع جفونى حتى يبدو لى أن عيني وأضراسى أصبحت عارية » .

وهكذا نجد أن الندم والضمير وأمثال هذه الأشياء لم يعد لها مكان فى الدراما الوجودية الحديثة لأن أشياء أخرى غيرها قد حلت محلها .. أشياء من قبيل الحرية والمسئولية والموقف والاختيار ولهذا فان هذه المسرحية تبلغ ذروتها فى هذا المشهد الذى يقع قرب النهاية ، والذى يدور بين البطل الوجودى « أورست » وبين جوبيتر كبير الآلهة حيث يقف الإنسان موقف المعارضة من الآلهة .

أورست : ان كونك كله لا يكفى لكى يشعرنى بالخطأ .. أنت ملك الآلهة يا جوبيتر ، ملك الحجارة والنجوم وأمواج البحر ولكنك لست ملكا على الإنسان .

جوبيتر : لست ملكا عليك أنت أيها الحشرة الدنيئة الوقحة ، فمن الذى خلقك إذن ؟

أورست : أنت الذى خلقتنى ولكن كان يجب ألا تخلقنى حرا .

جوبيتر : انما وهبتك الحرية لتخدمنى .

تهيب بالإنسان أن يواصل انتصاره من أجل الحرية ، ومن أجل مقاومة العدو ، ومن أجل الاطاحة بالمستعمر الأجنبى حقا ما أروع جرأة أورست الداعى الى التحرير .

وخلاصة هذه المسرحية ان جاز التلخيص ان « أورست » البطل الاغريقى القديم الذى يتحول عند سارتر الى بطل وجودى ، يتفق مع اخته « اليكتريا » كما تقول الأسطورة على قتل أمهما الملكة « كليتمنسترا » وعشيقتها الملك غير الشرعى « ايجست » جزاء ما اقترفا من قتل والدهما الملك العظيم الشبيه بالآلهة « اجاممتون » . فعندما عاد الأخير من حرب طروادة ظافرا ، أعد له الأثمان كأس الخيانة والفدر بدلا من كأس النصر والفخار ، فقتلاه كما تقتل الحشرة او كما يذبح الحيوان . وهكذا خلا لهما الجو لكى يكرعا لذات الحب الآثم فوق سرير الخيانة والطعان . ولكى لا ينفص « أورست » عليهما حياتهما القيا به خارج المدينة عسى أن تلتهمه وحوش الغابة . اما اخته « اليكتريا » فيستبقيانها خادمة فى القصر . ويكبر أورست ويغدو شابا قوى البنيان عظيم الثقافة عالما بقصته راغبا فى أن يثار لآبيه .

« واليوم ها أنت شاب ذو يسار وجمال محنك كالشيوخ ، حر من كل عبودية وكل اعتقاد ، لا أهل ولا وطن ولا دين ولا مهنة ، حر فى أن تلتزم ما شئت ، عليم بأنه لا ينبغى للإنسان أن يلتزم بشيء قط » .

ويعود من منفاه ويتعرف على اخته عندما جاءت الى قبر أبيها تقدم لروحه القربان - وعند هذا القبر .. قبر أبيهما العظيم .. يتفقان على أن ينتقما لأبيهما ويثارا له مهما كلفهما ذلك من مشقة وعناء . ويفى « أورست » بوعده فيقتل « ايجست » .. يطعنه ويتركه مجنولا فى غرفته والسيف غائر فى كبده ، ثم يتحول الى الملكة فيطعننها هى الأخرى ويتركها فاغرة الفم والعينين . وبذلك يموت عدواه . ويموتها يموت حقه وان ظل سنين طوالا يستمتع بلدة هذا الموت قبل أن يقع .

أورست : قد يكون هذا صحيحا ، ولكن هذه الحرية قد انقلبت ضدك ، فلا أنا ولا أنت نستطيع أن نغير من ذلك شيئا .

جويتر : وأخيرا ، هذا هو العذر .

أورست : أنا لا أعتذر .

جويتر : وهل هذا صحيح ؟ أتعرف أن هذه الحرية التي تدعى أنك عبد لها تكاد أن تكون اعتذارا .

أورست : لست السيد ولا العبد .. وإنما أنا الحرية . ما أن خلقتني حتى خرجت عليك ولم يعد لك على سلطان .

وما أن يفرغ أورست من كلامه حتى يسارع الى مواجهة الجماهير في جراءة وشجاعة بأنهم في حل من كل الالتزامات التي فرضت عليهم جزاء جرمهم ، وبأنه وحده سيحمل عن المدينة كلها خطيئة قتل والده الملك .

وبعد أن يعفى أورست الناس من هذا الاثم ليضعه على كاهله هو ، يتلاشى الندم ويموت الذباب لأن حياة جديدة أشرقت على الضفة الأخرى من النهر وعلى الجانب الآخر من الجبال : وداعا أيها الناس وحاولوا أن تحيوا ، فكل ما هنا جديد ، وكل شيء قد بدا منذ اليوم فحسب ، وحياتي أيضا قد بدأت ويا لها من حياة غريبة .

وتفسر ذلك وجوديا أن الحرية التي عناها أورست بقوله : « ذاتي حرتي » إنما تتألف من سيطرته على دخيلة نفسه ، ومن معرفته لنفسه في وقت واحد . وهاتان هما الدعامتان اللتان تربت عليهما المطالبة بالحرية السياسية في صورة التحرر من المستعمر الأجنبي ، والتطلع الى الإنسان الجديد الذي يحيا في البلد البعيد ، استمع الى أورست وهو يناجي أخته الكترا بعد أن تحررا .

أورست : أعطني يدك ، سوف نذهب ..

الكترا : الى أين ؟

أورست : لا أدري ، سوف نذهب صوب أنفسنا ، فعلى الضفة الأخرى من النهر ، وفي الجانب الآخر من الجبال ينتظرنا أورست آخر والكترا أخرى ، يجب أن نبحث عنهما في جهد وأناة .

أي أنه لم يعد لمشكلة سوى مشكلة الحرية . أية أهمية على الإطلاق ، نعم فقد استطاع الفيلسوف أن يدير المعركة بحكمة ودهاء ، استطاع أن يجعل من مسرحيته لغما ينفجر في

جوف حكومة النازي ، ومنشورا ثوريا يوزع على جميع أهالي باريس . وما أن يسدل الستار حتى تنطلق في طول البلاد وعرضها نفمة جديدة تهيب بالإنسان الفرنسي أن يخلع رداء الندم ويتخلص من الذباب ، أن يعتنق الحرية ويعمل على التحرر ، أن يردد فرحة البطل الوجودي أورست اذ يلتقي بأخته الكترا بعد غيبة خمسة عشر عاما لأنها في الحقيقة فرحة الكاتب سارتر اذ يعود من الأسر ليرتمي على صورة معبودته باريس :

« لقد ولي الليل وهذا مطلع الفجر ، ونحن حران يا الكترا ، يلوح لي أنني وهبتك الميلاد وأنني لم أولد إلا معك ، اني أحبك وأنت لي . وبالأمس كنت وحيدا واليوم أنت لي . لقد ضاعف الدم توثيق عرانا ، لأننا من دم واحد وقد أرقنا دما . »

وسارتر على حق ، فان نظرة واحدة الى ما تعانيه الإنسانية من ذعر وفزع ، ثم نظرة أخرى الى منحة الإنسان ومنحة الحضارة ، ثم نظرة ثالثة وأخيرة الى عظم مسئوليتنا نحن أبناء هذا العصر ازاء المأساة الإنسانية الكبرى تجعلنا جميعا نحس بجدية هذا النظام ، وبأن مصير الإنسانية كله معلق بخيط واه من الأمل . . الأمل في الحرية . . والأمل في الإنسان لأننا كما قال سارتر : « بنفس الحجارة نستطيع أن نبني للحرية قبرا ونستطيع أن نشيد لها معبدا » .

من التحرير الى التنوير

على أنه اذا كانت هذه المسرحية بالنسبة لمسرح سارتر هي مسرحية « التحرير » التي فجر فيها الغام الحرية ، فان المسرحية التي تلت ذلك مباشرة هي مسرحية « التنوير » أو المسرحية التي تم فيها التحرر بالفعل . ولذلك فاذا كانت مسرحية « الذباب » تحرير وانفعال فان مسرحية « جلسة سرية » تنوير وفعل . المسرحية الأولى فيها مقاومة العدو وتحقيق النصر من الخارج . أما المسرحية الثانية ففيها مقاومة الذات وتطهير النفس من الداخل . فالفرحة التي عمت باريس بعد تحريرها من الاحتلال النازي كانت في حقيقتها هي فرحة النصر وما صاحب ذلك من فوزي الفرحة أو فوزي الحرية ، لذلك كان لابد من تنظيم هذه الفرحة وتهديف تلك الحرية ، فاذا كنا قد حصلنا على حريتنا فما الذي ينبغي أن نفعله بهذه الحرية ؟

ان التنوير يأتي بعد التحرير . . تماما كما ان التعمير يجرى بعد التدمير ، ولكن أيجوز

النهاية ، يختفى تاركا وراءه هؤلاء الثلاثة ، وكل منهم يحاول أن يضع الخططة التي تكفل له السعادة مع واحد من الاثنين الآخرين . ولكن عبثا يحاولون . . فكلما نشبت علاقة بين أحدهم وأى من الاثنين الآخرين تدخل الثالث ليفض هذه العلاقة وليعودوا جميعا كما كانوا أشتاتا فرادى . وفي النهاية يتضح لنا ولهم أن حشر ثلاثة أشخاص يجهل كل منهم الآخر في حجرة واحدة ، وان بدا يسيرا في أول الأمر إلا أنه سرعان ما يخلق جحيما أشد هولاً من جحيم الأغلال ، وعذاباً أشد قسوة من عذاب السعير . وهذا ما عبر عنه أحد هؤلاء الأشخاص الثلاثة بقوله : « كل واحد منا هو في الواقع جـلاد الاثنين الآخرين » .



ثلاثة في الجحيم

ولكن من هم هؤلاء الأشخاص الثلاثة ؟ وما الذي جاء بهم الى الجحيم ؟ أولهم هو « جارسان » صحفى من دعاة السلام أعدم رميا بالرصاص أثناء محاولته الفرار من الخدمة العسكرية ، وهو منطو على ذاته يكثر من الانزواء ، ويقل من الكلام ، ويدفن وجهه في كفيه كلما استعاد ذكرى ماضيه الملتطم بالعار ، ولا أمل له في هذا الجحيم إلا أن تتركه المراتن وشأنه ، فيخلو الى نفسه يحاسبها

للإنسان أن يحكم على حياة إنسان آخر من واقع عمل واحد ؟ . هذا هو السؤال الذى يلقيه جارسان في مسرحية سارتر الثانية لتجيب عليه اينيس بقولها « الأعمال وحدها هي التي تحدد كنه ما ينشده الإنسان . . انك أنت حياتك ، ولا شيء غير هذا » .

وهكذا نجد أن جارسان في مسرحية « جلسة سرية » يجرى بعد أورست في مسرحية « الدباب » ليتمم ما بداه الأخير ، وليكون مصداقا لقول أورست : « ان الحياة الانسانية تبدأ على الجانب الآخر من الشعور باليأس » . ولذلك كانت مسرحية « الدباب » هي المسرحية التي تمثل خلاص الشعب بمقدار ما جاءت مسرحية « جلسة سرية » لتمثل خلاص روح الإنسان . وهذا كله هو ما قصد اليه جان بول سارتر قصدا حينما صور لنا الحرية السياسية في المسرحية الأولى وكأنها منبعثة من حرية سابقة عليها يعسر فهمها وادراكها وتصور ما تنطوى عليه من أغوار . . انها حرية الذات . . ولذلك نرى انه اذا كانت حالة أورست العقلية غير المتحررة قد وصفت بأنها غيبة رائعة ، فان حالته الجديدة المتحررة هي بلا شك « منفى » والفرق بين الحاليتين كما يقول أريك بنتلى ينم عن الوعي والدهاء . . الفرق بين عقلية الشاب الفائب وبين الرجل الحر المنفى هو أن المنفى على الرغم من منغاه مرتبط بالتزامات بعينها نحو المجتمع الانساني ، مجتمع الآخرين .

ومسرحية « الجلسة السرية » تصف لنا يوما في الجحيم ، يوما واحدا فقط نعرف منه ماذا عسى أن تكون بقية الأيام ، ونعرف منه أيضا أن الجحيم مكان لا مخرج منه لمن يدخله ولا مفر منه لكبار الخاطئين . وهي تطرح علينا مواقف قومية من خلال ثلاثة أشخاص حديثي العهد بالموت ، ثلاثة أشخاص كلهم أبطال على قدم المساواة وهم جارسان واسستيل واينيس ، يضاف اليهم أحد الزبانية يأتى بهم الواحد بعد الآخر الى مكانهم من الجحيم ، وبعد أن يزود كلا منهم بالتعليمات الواجب اتباعها يختفى الى

ويعيد الحساب عساه يجد لذاته معنى في كون خال من المعنى . وأما ثانيتهم فهي العانس ((اينيس)) امرأة مسترجلة تعزف عن الرجال وتتعشق النساء ولا أمل لها في هذا الجحيم الا ان تطارد المرأة الوحيدة التي جمعتها بها الأقدار هنا في هذه الحلقة المفرغة . وأخيرا تجيء استيل امرأة لعبوب باهرة الجمال ملتصقة بجسدها الى أقصى حد فكل ما كان يهمها في الحياة وما يهمها الآن بعد الموت هو أن تروى هذا الجسد بقبلات الرجال . ولذلك نراها تطارد الرجل الوحيد في هذا المكان باحثة عن الحب ، باحثة عنه ولو كان فوق عرصات الجحيم !

ولكن ما الذي جاء بهؤلاء الثلاثة هنا في هذا الجحيم ؟

استيل تقول « انها مجرد الصدفة التي جمعت بيننا » أما اينيس فتري « أنهم قد رتبوا كل شيء ، حتى أتفه التفاصيل رتبوها بعناية كاملة ، فهذه الغرفة كانت في انتظارنا » وأما جارسان فيرى أن خطاياهم لابد وانها كانت متشابهة مما جمعهم هم الثلاثة في مكان واحد . وهكذا يعترف كل منهم لزميليه بالاثم الذي ارتكبه فاستحق من أجله أن يحشر في هذا الجحيم .

أما « جارسان » فهو أقلهم خطيئة فيما يبدو ولذلك فهو يتصرف كما لو كان أكثرهم بطولة . . ولكن الجرح الأليم في حياته فيما عدا قصة فراره من المعركة والحكم عليه بالاعدام هو معاملته الحقيرة لزوجته الوفية ، كان يرغبها على أن تأتية بطعام الأنطسار وهو راقد مع عشيقته في الفراش ، وظل على هذا الحال طوال حياته ، والمسكينة لا تشكو ولا تنوجع وانما تقيم على جبه في الوقت الذي يقيم فيه على خيانتها . أن مشكلة جارسان تتلخص في أنه يعتقد أن فراره ليس دليلا على الجبن وانما هو دليل على الشجاعة . لأنه فر بمحض اختياره ولأنه يعلم أن الفرار أشق من القتال ، ولأنه أخيرا كان ينوي الرحيل الى المكسيك لينشئ هناك صحيفة تندد بالحرب وتدعو للسلام . أن جحيم جارسان هو أنه لا يجد أحدا يؤمن بشجاعته ، أحدا يقول له بصراحة وصدق انه ليس جبانا . وها هو يعرض قضيته على كل من المراتين . أما اينيس فتقول له « أن الأعمال تحدد ما يختاره الإنسان . . عليك أن تدفع الحساب

فأنت حياتك لا شيء آخر » . غير أن اينيس أيضا هي حياتها لا شيء آخر . . وحياتها هي حياة الشلوذ الجنسي والتشسويه النفسي والخطيئة والخطأ في وقت واحد ؛ فهي تنفر من الرجال وتعشق النساء وكانت تعيش مع ابن عمها فأفسدت عليه زوجته فلورانس حتى هجرته ولم يجد المسكين ما يريحه من العذاب الا الترام الذي صدمه وقضى عليه في الحال ، وظلت اينيس تحمل فلورانس مسئولية قتل زوجها حتى يئست من الحياة ، وذات يوم فتحت صنبور الغاز الذي أدى الى اختناق المراتين معا . وها هي الآن تطارد استيل بعد الموت كما كانت تطارد فلورانس في الحياة . ولكن جحيمها أن استيل تحتقرها كل الاحتقار ولا تهتم الا بأغراء جارسان .

واستيل هذه امرأة باريسية بكل ما في هذه الكلمة من المعاني . . لا هم لها الا الحب . . فهي متزوجة وعاشقة في وقت واحد ، تخون زوجها العجوز مع عشيقها « روجيه » وتنجب منه طفلة تلقى بها من النافذة فتؤدي هذه الحادثة بعشيقتها الى الجنون ومن بعده الى الانتحار ، ولا تجد استيل أمامها الا الفتى پير الذي كان يجن بحبها جنونا غير عادي ، ولكنه الآن وبعد أن اكتشف حقيقتها انصرف الى الفتاة « أولجا » ذات الشعر الأحمر والجسد البدين ، وأخيرا تعيش استيل وحدها في باريس بعد أن فقدت كل شيء طفلتها وعشيقتها وزوجها وآخر المعجبين ، وتظل في وحدتها الى أن تموت لا من وخز الضمير ولكن من الالتهاب الرئوي . أن جحيم استيل الآن هو أنها في حاجة الى رجل . . في حاجة الى جارسان . . ليكن ما يكون أشجع الشجعان أو أجبن الجبناء المهم انها تريد رجلا وجارسان هو الرجل الوحيد والآخر في هذا الجحيم .

وهكذا يدور الصراع في هذه المسرحية ، يدور في حلقة مفرغة . . اينيس تشقى باعراض استيل ، واستيل تشقى باعراض جارسان ، وجارسان يشقى باعراضه عن نفسه . . نفسه التي فقدتها وعادت اليه الآن تحاسبه على فراره من المعركة . وعبثا يحاول جارسان أن يخرج من الجحيم . . فالباب مفتوح ولا من حارس هنا أو سجان ، ولكن جارسان يؤثر البقاء بمحض اختياره لأن الخروج معناه العدم ، والعدم عند الوجوديين افظع من الجحيم !

الاتجاه الجديد شيئا من الخطورة والخطر ، وفي اعتقادي أنه لابد أن يضع الإنسان في مقابل براعة كوكبو المسرحيه ، واتجاه اليوت الديني ، وصور لوركا الشعبيه ، لابد أن يضع في مقابلها نظرية سارتر عن الموقف ، أو الحدث الذي يكون بمثابة المركز والذي يستطاع رؤيته من زوايا كثيرة .

ومصادقا لقول فرجسون يمكننا أن نعود الى الجحيم لنراه مرة ثالثة من منظور ثالث ؛ فبعد الجحيم على مستوى الحدث المسرحي المباشر ، والجحيم على مستوى الموقف الوجودي الرمزي ، هناك الجحيم على مستوى الوجود الفكري السياسي . فالحنة التي أصيب بها أشخاص المسرحية الثلاثة ليست هي محنة الإنسان فحسب ولكنها محنة فرنسا بوجه عام .

وإذا كانت فترة الاحتلال النازي قد أصابت فرنسا في عقلها فأنها لم تستطع أبدا أن تصيبها في روحها ، فالروح الفرنسي . . روح الحب والحرية ظل نقيًا كما هو يدها مخرجتان بالدماء ولكن عينيه تشرقان بالحياة . . الى ان جاءته الحرية بعد الاحتلال والحياة بعد الموت .

وهكذا بفضل الاحساس العميق بالخربة الداخلية وضرورة العمل على تأكيدها في الخارج ، نشبت حرب المقاومة . . مقاومة العدو بكل الوسائل وفي كل مكان . . بالكلمة المكتوبة ، والنغمة المسموعة ، والصورة المرسومة فضلا عن طلقات النار . وأخيرا عادت الحرية الى باريس كما يعود الربيع الى الحياة ، وانطلقت في طول البلاد وعرضها صيحة البطل الوجودي أو الإنسان الجديد : « هانذا موجود ، أتذوق نفسي ، اني أحس بالطعم القديم للدم وللماء الحديدي ، وذوقي هو اني أتذوق نفسي . اني أحيأ ، والحياة هي هذا : أن أتمتع بنفسى وأرتوى منها بلا ظما ، أربعة وثلاثون عاما ، أربعة وثلاثون عاما أتذوق فيها نفسي ، وقد كبرت ، قد اشتغلت ، وانتظرت ، وبلغت ما كنت أريد ، مارسيل وباريس والاستقلال ، وقد انتهى كل شيء ، فلا أنتظر شيئا بعد ذلك » .

هذا هو الإنسان الحديث ، الإنسان الحر حرية كاملة ، الإنسان الذي تحرر من كل مؤثر خارجي . . طبيعي أو اجتماعي ، والوجودية ليست شيئا سوى فلسفة هذا الإنسان الحديث ، فإذا كان لعصرنا « جوه » الخاص ، فسارتر هو التعبير الفلسفي عن هذا الجو .

جلال العشري

وتلك هي ذروة الموقف الوجودي أو على حد تعبير سارتر « عذاب الإنسان » . فالحياة هي هذا الجحيم ولكن القرار من الحياة هو العدم . . والبطولة عند الوجوديين ليست في الفرار ولكنها في الاستمرار لأنه كما قال مالرو إذا كانت الحياة لا تساوي شيئا ، فإن شيئا لا يساوي الحياة ! وهذا ما أدركه البطل الوجودي جارسان تمام الإدراك . . فالحياة لابد لها من هذين العنصرين . . لابد لها من انيس المرأة الصريحة الى درجة الوقاحة والتي اختارها سارتر ليرمز بها الى ضمير الإنسان ، ولابد لها أيضا من استيل المرأة الجميلة العابثة الى درجة الغواية والاستهتار والتي اختارها سارتر ليرمز بها الى ارادة الحياة في الإنسان . . وهذان البعدان الضمير والارادة هما جناحا الموقف الوجودي وهما في الوقت نفسه الأداتان الأساسيتان في يد البطل الوجودي لفهم نفسه وفهم العالم من حوله . .

نعم . . ان « الجلسة السرية » كما لاحظ اريك بنتلي بحق إنما هي مسرحية أخلاقية ، مسرحية تقوم على الشخصيات بمقتضى تعريف أرسطو من أن الشخصية هي ما يكشف عن الهدف الأخلاقي مبينا ماهية الأشياء التي يختارها الإنسان أو يرفضها ، فهي تبين ماهية ما اختاره هؤلاء الأشخاص الثلاثة وما رفضوه ، مما جر عليهم اللعنة الأبدية وأدى بهم الى الجحيم .

الجحيم هو الآخرون

ولكن ما هو الجحيم ؟

« الجحيم هو الآخرون » على حد تعبير جارسان ؛ هو أن يجد الإنسان نفسه مع « الغير » وفي قلب « الموقف » ، فالموقف كما سبق أن اسلفنا هو أهم إضافة قدمها الوجوديون الى المسرح ، وهو ما أصبح علما وعلامة على مسرح جان بول سارتر ؛ ولا يفوت سارتر هنا في هذه المسرحية أن يفجر جميع امكانيات هذا الموقف الوجودي وأن يستغلها الى حدها الأقصى ، فهو يضع رجلا في الوسط بين امرأتين لكي يحقق الهدف الكلاسيكي الاثير لسدى الفرنسيين من ناحية ، ولكي يجعل شخصياته الثلاث من ناحية أخرى مرايا تعكس صورا عديدة لحدث واحد . ولقد كتب فرنسيس فرجسون عن الحركة التجديدية الرابعة فقال « أصبحنا نرى اليوم في

سارتر

والرواية الوجودية

Sartre

et le roman

existentialiste

دكتور أمين العيوطي

لنفسه منهجا آخر . ومنطلق سارتر الفلسفي في عدم اقامة عالمه في الرواية على الاسس التقليدية المعروفة هو انه لا يؤمن بأن الانسان محكوم بالوراثة والبيئة . بل ولا حتى بماضيه الا في أضيق الحدود . كما ان الانسان في رايه متقلب لا يمكن التنبؤ بما سيأتيه من اعمال في اللحظة التالية ، قادر على أن يتخلص من ماضيه وان يختار طريقا جديدا في كل لحظة . ولهذا كان احتمال أن تأتي شخصياته أي عمل لا صلة بينه وبين أعمالها السابقة .

مثل هذه الحرية المطلقة التي يمنحها سارتر لشخصياته في تصرفاتها ان هي في الواقع الا تأكيدا لخريتها في أن تتخذ لنفسها أي موقف ترتضيه وتقتنع به ازاء الأشياء الخارجة عن ذاتها ، لخريتها في أن تتبع أسلوب الحياة الذي تراه مناسباً خاصة وقد انهار الاطار الاجتماعي الذي يحيط بها . فالتحليل الذاتي ، وتحلل روابطها الاجتماعية ، هو الذي يجعل هذه الشخصيات تأتي أي عمل على الاطلاق ، فهي شخصيات لا ترابط أو تماسك فيها . وفي هذا يقول انطوان روكسنتان في الغثيان (١٩٣٨) .

في الماضي ، بل وحتى بعد أن تركتني آني بوقت طويل ، كنت أفكر فيها . ولكنني لم أعد أفكر الآن في أحد . ولا أهتم بأن أجد الكلمات . شيء ما ينساب داخلي بسرعة ، وأنا لا أحاول تثبيت شيء . انني ادعها تنساب ومعظم الوقت تظل افكاري مشوشة ، لأنها لا تجد الكلمات التي

ان كل شخصية من شخصياتي قد تأتي أي شيء على الاطلاق بعد أن تكون قد فعلت أي شيء . وأنا لا أحسب حساباً لما اذا كان من الممكن تصديق الفعل في ضوء أفعالها السابقة ، ولكنني أهتم بالموقف وبالحرية الكامنة فيه ، ففي روايات زولا يتبع كل شيء أقصى قدرية ممكنة . فشخصياته ذات ماض ، ولكن شخصياتي ذات مستقبل . فالموقف الذي يخلقه ماثيو لنفسه ، مثلاً ، ذو نتائج وهو محكوم بعشيقته وثقافته . لقد صاغ بنفسه روابطه . وهو لا ينتظر الله ، أي شيئاً خارجاً عن ذاته ، لكي يشير اليه أن يتبعه . فهو لن يتبنى الا القضية التي يقرر أن يجعل منها قضيته .

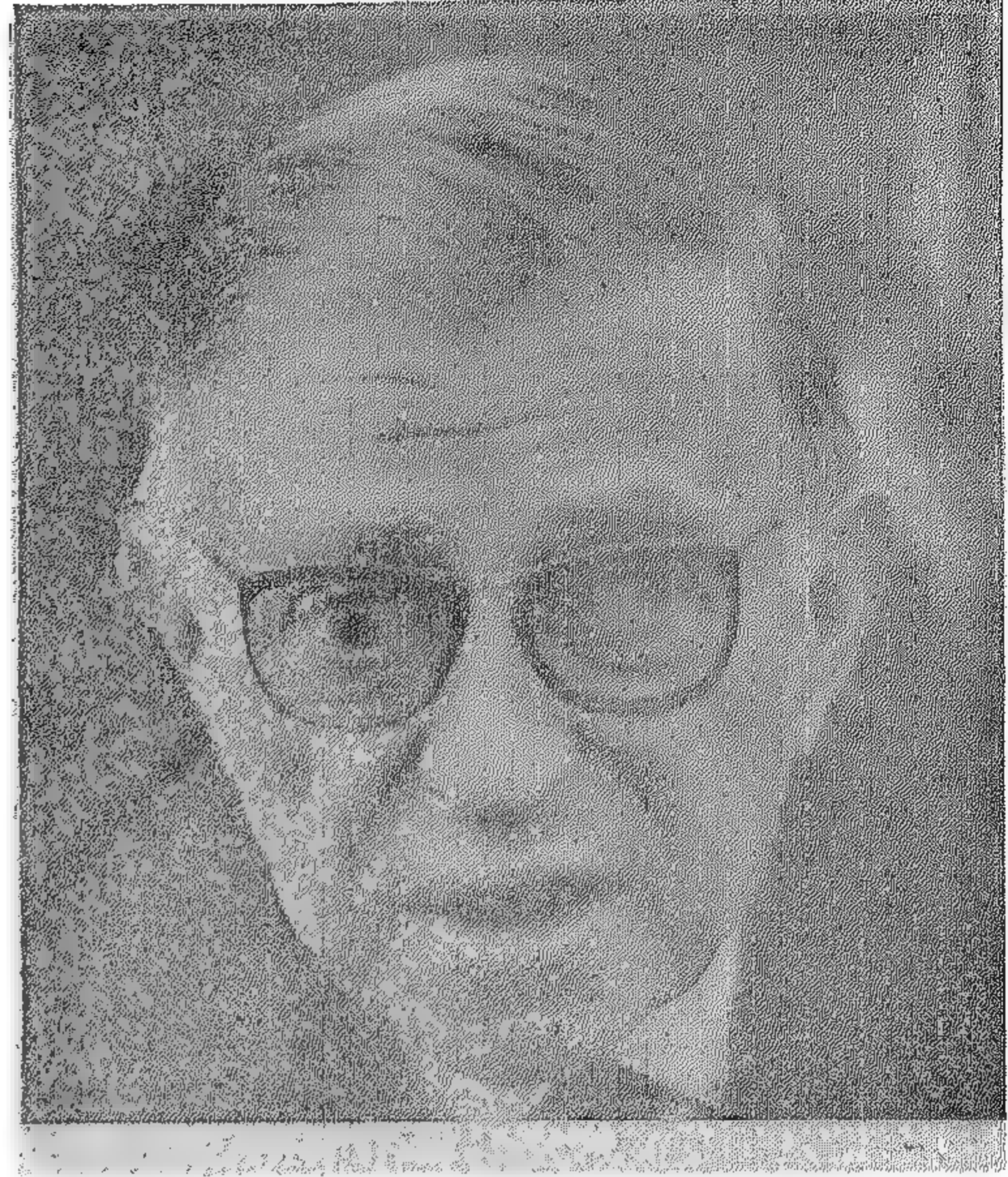
شخصيات حرة . . حرية مطلقة

بهذه الكلمات التي وردت في حديث لمجلة الآداب الفرنسية يحدد سارتر أكثر من مجرد أسلوبه الفني الذي يتبعه في كتابة الرواية ، فهو في الواقع انما يصدر عن نظريته الفلسفية الأكثر شمولاً . وأول ما تؤكد هذه الكلمات هو انه لا يتبع في رواياته الأساليب التقليدية مثل الاهتمام ببناء الشخصية والحدث ، وهما الركيزتان الأوليتان اللتان تقوم عليهما الرواية ، بل والقصة والمسرحية أيضاً وأشارت الى زولا تؤكد أنه اذا كان كتاب الرواية قد ساروا على مبدأ تطور الحدث تبعاً للدوافع الداخلية للشخصيات وللظروف البيئية المحيطة بها ، أي عملاً بقانون الحرية والضرورة ، فانه يختط

ولكى يصل انطوان الى هذا الكشف كان لابد له أن ينسلخ عن كل العناصر الاجتماعية . عن التكامل المفروض في حياته الاجتماعية . وعندئذ يمكنه أن يرى الأشياء التي لا يراها أولئك البرجوازيون الذين يلقاهم في معرض الصور ، والذين تبدو الطمأنينة والرضا على وجوههم أنهم « الأقدار » الذين لا يرون الوجه الآخر من باريس عندما تنام ، أنهم لا يرون الا المجلات ، والمخازن ، وواجهات المحلات ، وجماهير الناس . لكنهم لا يرون لأنهم يتقبلون الأشياء على علاتها وقد احتموا خلف الحاجز الذي أقامه الانسان بينه وبين الحياة .

وسارتر لا يصور التجربة الانسانية عن طريق قصة محبوكة الأطراف . وإنما ينقلها من خلال متواليات مشهدية لا تخضع لتطور الحدث في الرواية التقليدية من موقف الى عقدة الى نهاية . والشكل هنا إنما ينبثق من أن الحياة في نظر سارتر ليست الا مجموعة من الأحداث المنفصلة لا تحمل معنى ولا تؤدي الى شيء . وفي هذا يقول انطوان أن « الانسان دائماً قصاص ، يعيش محاطاً بقصصه وقصص الآخرين ، يرى كل ما يحدث له من خلالهم . ويحاول أن يحيا حياته كما لو كان يحكيها » . أى أنه لا يرى أن التابع الحقيقي للتجربة البشرية ليس له وجود . وإدراك انطوان لهذه الحقيقة هو الذي يجعله يدرك استحالة أن يقص علينا قصصاً محبوكة . تلك هي الرؤيا التي يعبر عنها سارتر من خلال الشكل الذي لا يتبع الشكل التقليدي لتطور الحدث في الرواية ، فالمتواليات من التجارب التي يمر بها انطوان كافية لأن تبلور هذا المفهوم الوجودي ، أى انفصال الشخصية عن « الأنا » وعن البيئة الاجتماعية المحيطة بها ، وعن ماضيها .

كل ملامح رواية **الغثيان** الفكرية والفنية تؤكد شيئاً واحداً ، وهو الحرية . وهذا هو المحور الأساسي الذي تدور حوله روايات سارتر كلها . فقضية الحرية . ما تدل عليه وما تؤدي اليه . هي السؤال الضخم الذي يطرحه سارتر في **الغثيان** ، ثم يواصل طرحه بعد ذلك في ثلاثيته المشهورة **دروب الحرية** محاولاً أن يصل الى الاجابة عنه ، هذه الاجابة التي لم يصل اليها بعد أن أصدر من **دروب الحرية** ثلاثة أجزاء هي : **سن الرشد ووقف التنفيذ** (١٩٤٥) و **الموت في النفس** (١٩٤٩) ، وما زال الجزء الرابع منها . وهو **الفرصة الأخيرة** ، لم يكتمل بعد رغم أن



ترتبط بها . فهي تحدد أشكالاً غامضة ممتعة ، ثم تفوض وأنساها فوراً .

وانهيار الشخصية هنا لا يعادله الا انهيار الاطار البيئي الذي يضمها . فانطوان قد انفصل عن كل شيء ، عن العائلة والمهنة والأصدقاء والأقارب ، وتخطى حاجز العلاقات الاجتماعية ، والقيم المتعارف عليها ، ذلك الحاجز الذي يمنع الناس من أن يصبروا حقيقة الحياة ومعناها ، ويقف بينهم وبين ادراكهم الا شيء في الوجود له مبرر لوجوده ، يقف بينهم وبين اللاشيئية والغثيان .

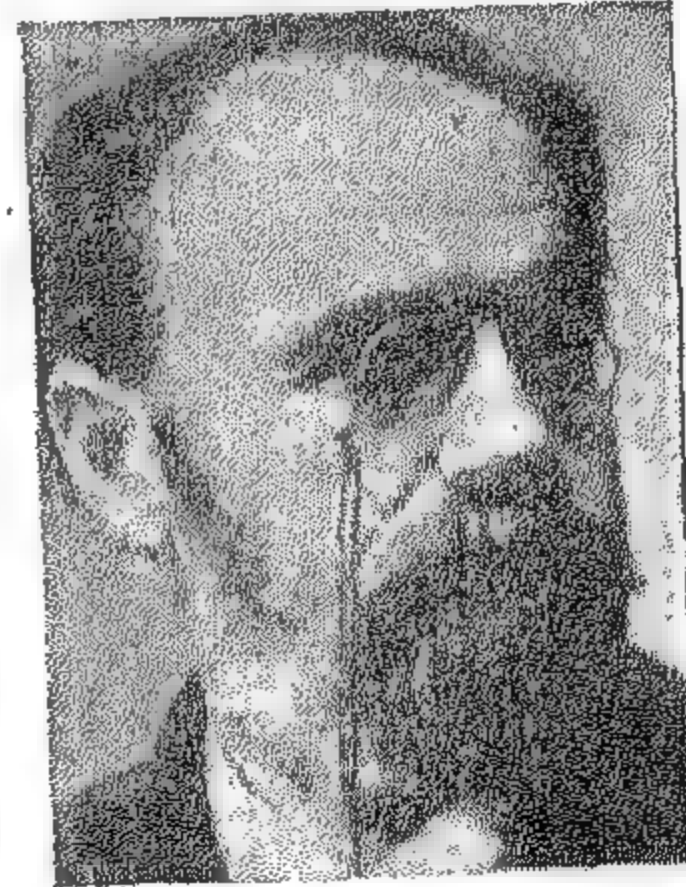
والغثيان هو التقرز الذي يصيب انطوان روكتان عندما يرى الا ضرورة معينة هناك تحكم الوجود . أنه يكتشف مثلاً أن الحيوانات تميل الى التكاثر كخلايا الانسجة السرطانية دون ضرورة أو عقل يحكم تكاثرها . أنه يعود من باريس الى ميناء بوقيل ليرى البلدة قد غطتها النبساتات والأعشاب ، ويصيبه دوار فيرى العيون تتكاثر على الوجوه والأشياء تتخذ شكلاً غير مألوف . وينتاب انطوان دعر وهو يعبر الحياة ببصيرته ، وهي تتكشف له عن وجه غريب مفزع . في تلك اللحظة التي يرى فيها الأشياء تظهر بمظهر مختلف تنهار كل المفاهيم الاجتماعية والمدلولات المتعارف عليها ، تنهار كل الحواجز التي أقامها الانسان بين حقيقة الأشياء ونفسه ، ما بناه ، وما « اكتشفه » من قوانين طبيعية ، وما دونه في كتب .

سارتر نشر منه فصلين في مجلة الازمنة الحديثة في نوفمبر وديسمبر ١٩٤٩ . ولعل هذا الجزء يحمل لنا حين يصدر الاجابة التى ننتظرها .

ملامح الرواية الوجودية

وملامح الرواية عند سارتر كما أشرنا اليها تجعل من العسير علينا أن نلخص أحداث **دروب الحرية** ، فلن نجد هنا أيضا المركز في حبكتها أو في شخصياتها بالمعنى التقليدى . فنحن في **سن الرشد** أزاء شخصيات تخوض في مستنقعات عالم ما قبل الحرب ، مجموعة من الشبان والشابات في باريس عام ١٩٣٨ من مدرسين وطلبة وبوهيميين وبعض فناني وفنانات الكباريهات . والبطل ماثيو مدرس الفلسفة ينشد التحرر من كل قيد . انه منذ ان هشم وعاء الزهور ، وهو بعد في السابعة من عمره ، وهو يتطلع الى الحرية ، ومنذ ان قرأ **سبينوزا** ، وهو في الواحدة والعشرين من عمره ، قد قرر ألا يحيا في هذا العالم **((كذات))** ولكن **((كإمبراطورية داخل إمبراطورية))** . وهو انسان يفكر في كل مشكلة ويحللها ، والآخرين يحترمونه ويهابونه ولا يستطيعون اخفاء رهبتهم في حضوره ، وهو مدرس الفلسفة الذى يحضر كل اجتماعاتهم ويحيا مثلهم حياة بوهيمية .

والموقف الأساسى الذى يجد ماثيو نفسه مواجهاً به هو أن عشيقته **مارسيل** حامل . ويريد اجهاضها لأنه لا يريد أن تكون له اية ارتباطات . ومارسيل لا يدهشها أن يطلب ماثيو منها هذا ، فهي تعلم عنه رغبته ان يظل خاليا من المسؤولية ويصطدم ماثيو في أثناء محاولاته تدبير المال اللازم للعملية بأمه ، وأصدقائه ، ومكاتب



١ . زولا

القروض وأقصى هذه الاصطدامات هو ذلك الذى يحدث بينه وبين أخيه **جاك** المحامى الذى يمثل القيم البرجوازية ، ويرى أن الحرية في أن يواجه الانسان نتائج أعماله ومسئوليته . ولكن ماثيو يحصل على المال من تلميذه **بوريس** الذى يسرقه له من عشيقته **لولا** المغنية بأحد النوادي الليلية . ثم يروع ماثيو عندما يتقدم صديقه **داينيل** ليعرض على **مارسيل** أن تتزوجـه وأن يكون أباً للطفل .

وماثيو يحيا حرية زائفة . غير أن **داينيل** يحيا حرية أكثر زيفا . انه شاذ جنسيا ، لكنه غير راض عن نفسه ، وغير قادر على أن يتقبل هذه الحقيقة في رضوخ واستسلام . واحساسه بالعار يجعله يكره نفسه ويكره الآخرين ، ويترفع الى ايلام الغير والتلذذ بمنظر ألهم . وتدفعه رغبته في التحرر من هذا كله أن ينشد الخلاص في عرضه السخى على **مارسيل** ، التى يدفعها جنبها من مواجهة مصيرها الى أن تقبل عرضه . انه يمارس هنا ارادته الحرة ، ويقاوم نوازع الانتحار ، ويأتى عملا خلقيا ايجابيا مسئولا . وهو في هذا نقيض ماثيو الذى يرفض كل التأثيرات الخارجية ، ويرفض أن يربط نفسه الى أى شيء يختاره بارادته الحرة .

وإذا كان ماثيو وداينيل يقفان على طرفي نقيض ، تتسم حرية أحدهما في الاختيار بالسلبية وحرية الآخر بالإيجابية ، فهناك أيضا برونيه الشيوعى . فلقد صمم برونيه على أن يرتبط بشيء ما ، أن يكف عن عملية الاختيار عن طريق الارتباط بالحزب الشيوعى وتأنيده للجمهوريين الأسبانيين . وهو في هذا أيضا نقيض برونيه الذى يتمسك بحريته ، ويخطيء قدرته على تحديد مستقبله على أنها الحرية التى ينشدها . فماثيو ينتظر العمل المثالى الحر الذى يستطيع اختياره بمحض ارادته ، ويجعله هذا عازفا عن أى ارتباطات انسانية ، أو ايدولوجية ، أو وطنية ، أو تطلعات الى اصلاح العالم . هذا رغم ادراكه مدى الجفاف الذى أصاب روحه ، ورغم قدرته على تشخيص هذه النوازع في نفسه على أنها عدم ايمان وجبن .

وهناك غير ماثيو الكثير من الشخصيات على شاكلته : **لولا** المغنية ، المرأة العاطفية التى تخشى أن تفقد حبيبها **بوريس** ، وايفيتش ، الروسية المولد ، شقيقة **بوريس** ، وهى امرأة متقلبة ،

ذكية ، ينجذب اليها ماثيو ثم يرفضها عندما تعرض عليه أن تعطيه نفسها ؛ وهناك بوريس الذى يتصرف على سجيته أكثر من أى من الشخصيات الأخرى . انها نماذج أخرى من الرجال والنساء الضائعين التى كان زولا مفرما بتصويرها ، والتى تفقد على يدى سارتر سيطرة البيئة والوراثة على تصرفاتها ، وتعيش بوحي من دوافعها الداخلية محاولة بذلك أن تجد طريقها الى الحرية الصحيحة . وأن تحدد مدلولها وما يمكن أن تؤدي اليه .

المضمون الاجتماعي التقدمي

وأحداث وقف التنفيذ تجرى على خلفية ضخمة من الضر الذى اجتاحت أوروبا أثناء أزمة ميونخ . والشخصيات هنا هى نفس شخصيات سن الرشد وان كانت تخوض عالم الحرب بنفوس مكشوفة لانعكاسات الموقف السياسى التاريخى عليها . وماثيو هنا هو نفس ماثيو الذى التقينا به فى سن الرشد ، انسان ما زال يبحث عن حريته المطلقة ، وهو مع ذلك حائر لا يستطيع أن يغالب شعوره انها ليست حرية على الإطلاق . وهو يتردد بين أكثر من قرار : أن ينضم الى صفوف الجمهوريين المقاتلين فى أسبانيا ، أو أن ينتحر . ثم يستدعى للخدمة العسكرية . وهنا يصل الى اكتشاف جديد . فضر الحرب الذى يمتد ليشمل رجالا مدعورين لا حول لهم ولا قوة يمكن ماثيو من أن يلقي نظرة الى الخلف ، نظرة مريرة ساخرة ، على محاولته اليائسة للوصول الى الحرية . فلقد كان يظن أنه يستطيع أن ينعم بحريته ورفضه لأن يرتبط بعائلة أو حزب أو أية ارتباطات اجتماعية أخرى . ولكن تجربته فى الحرب تمتص منه هذه الحرية المظهرية فيدرك خطاه فى لحظة تأمل . فلقد كان حرا طيلة الوقت ، ولم تكن الحرية مطلقة كما كان يظن ، بل كانت حرية الاختيار .

أما دانييل فعندما تبدأ أحداث الرواية نجد انه لم يتغير منذ الأزمة التى مر بها فى سن الرشد حين حاول أن يغرق قطيته قبل أن يقدم على الانتحار ، ثم حين فكر فى تشويه نفسه ليتحرر الى الأبد من دوافعه الى الانحراف ، ثم حين تقمص شخصية المنقذ بالنسبة لمارسيل . ولكن تجربته ، وقف التنفيذ تجعله يتحول الى شخص مؤمن متدين ينشد الراحة فى فكرة الله . أما برونيه فما زال كما كان شيوعيا ، وان كانت بعض ملامح صراعاته مع نفسه قد بدأت تتأكد أكثر . وهو يحاول جاهدا أن يخلص من نزعاته

البرجوازية التى ما زالت تلح عليه رغم انشغاله على طبقته وارتباطه بطبقة العمال .

الى جانب هذه الشخصيات الرئيسية يضيف سارتر شخصيات أخرى مثل مثل شارل المشلول الذى اضطر للجلاء عن بلده فى إقطار خاص بالمرضى والمقعدين ؛ وفيليب المراهق ؛ وزوجة شقيق ماثيو التى تحبه والتى كان يريد مضاجعتها قبل أن يستدعى للخدمة العسكرية ، وبعض الشخصيات الأخرى الجانبية من عاهرات شرفات ، وأحد الرعاة الأميين ، جرولدى ، الذى لا يفهم سر التعبئة ولا لماذا يلاحقه قدر يتمثل فى رجال أشرار ، وهو شخصية صادقة حينة تبعد كل البعد عن شخصيات مدرسى الفلسفة والمتسكعين فى مونبارناس .

والرواية . شأنها شأن الغثيان وسن الرشد، لا تمثل اتجاهها تقليديا فى الرواية أو أية محاولة لبناء الشخصية . والسبب فى هذا كما أسلفنا أن سارتر يرفض الإيمان بطبيعة بشرية ثابتة عامة ، هذا الإيمان الذى يتضح فى روايات الكتاب فى فرنسا ، بل وفى العالم أجمع ، أن سارتر هنا يؤكد السلوك الانسانى وعدم تقيده أبدا بنمط واحد ثابت . وهذا هو نفس الأسلوب الذى يلجأ اليه فى الموت فى النفس . والأحداث هنا تدور أبان الحرب العالمية الثانية ، عام ١٩٤٠ بعد أن اجتاحت الجيوش الألمانية فرنسا ، وتقهقر الجيش الفرنسى ، وفر الضباط الفرنسيون ، وساء الجميع روح من الانحلال . والفوضى تمثلت فى رغبتهم فى أن يقضوا ما بقى من وقت حتى توقع الهدنة بين كتوس الخمر والنساء . وماثيو يشاهد بعينه تقهقر الفرنسيين غير المنظم ، فيستشير بعض الجنود الفرنسيين لكى يعاودوا تنظيم صفوفهم ويطلقوا الرصاص على الجنود الألمان الذين يتقدمون . وهو يعلم أنها بطولية غير مجدية ، فالهدنة توقع فى نفس الوقت . ولكنه من خلال هذه التجربة يخرج رجلا جديدا .

امام قوى الاحتلال

ولعلنا فى هذا الحدث بالذات نستطيع ان نتلمس الجذور التاريخية لنظرة سارتر الفلسفية . فلقد كلفت هزيمة عام ١٩٤٠ فرنسا كل تراثها المجيد ، تراث الثورة الفرنسية التى اتهازت مع الجمهورية الثالثة . ولا شك أن تخطيط التنظيمات الفرنسية بدأ كارثة للفرنسيين . وكان هذا السبب فى تطلهم فلسفة تبادى بأن مخنة الفرنسيين تحت الاحتلال النازى لم تكن

المطاف . ولم يقل بعد بشكل روائي كلمته الأخيرة في مشكلة الحرية . ولكننا مع ذلك نستطيع أن نتنبأ بما يمكن أن تكون عليه اجابة سارتر حينما تكتمل الفرصة الأخيرة لو أننا لجأنا الى نقده للماركسية الذي كتبه عام ١٩٦٠ محاولا به أن يصلح ما بين وجهتي النظر .

وسارتر يختلف مع الماركسية اختلافا أساسيا إذ أنه لا يرى الطريق الجدلي هو الطريق الى الخلاص اذا ارتبط الفرد بالعمل . ولا شك في أنه يأخذ جانب العمال ضد الطبقة الرأسمالية ، ولكنه مع ذلك يرى أنه سواء كان الانسان مثقفا أو عاملا فلا بد أن يحارب معركته هو ضد كل من يقف في طريقه . وهو على النقيض من ماركس لا يرى أن كل عضو في المجتمع الحديث ينتمي الى طبقة اجتماعية . وقد نتساءل كيف تختلف هذه الصياغة عن الصياغة الماركسية التي تقول ان الرجال يصنعون تاريخهم ، ولكنهم لا يختارون الظروف لأنفسهم وكيف أن نظرية سارتر العملية في أن الانسان يؤكد ذاته من خلال العمل تختلف عن نظرة ماركس التي تعتبر العمل محكا لأفكارنا . والاجابة على هذا تكمن في مقالات سارتر .

ففي مقالاته عن الهند الصينية ، والجزائر ، والتفرقة العنصرية ، والسياسة الأمريكية ، لم ينكر سارتر أن التحليل الماركسي للموقف هو التحليل الوحيد الممكن ، وأن خط العمل الماركسي هو الحل العملي الوحيد . ولكن الوجودية لا تقوم على الأسس التي تقوم عليها المادية التاريخية ، فالماركسية تقوم على أساس الظروف

قاصرة عليهم ، ولكنها كانت محنة عالمية . وكان هذا هو السبب في شعورهم بأن من واجبهم أن يقاوموا بدون التأكد من قدرتهم على الفاعلية ، تماما مثل ماثيو في الموت في النفس ، وأن يضيغوا ، كما قال ألبير كامو ، نظرية ((تجمع ما بين الفكر السلبي والعمل الايجابي)) . ومن هنا جاء تأكيد دور الفرد حيث أن المقاومة كانت دائما مجهود رجال ونساء متفرقين (الأمر الذي يختلف عن تأكيد الماركسية لأهمية العمل الجماعي) ومن هنا أيضا جاء جو الفساد الخائض ، والانحطاط ، والكآبة التي تميز أعمال سارتر ، والتي ينظر اليها الماركسيون شذرا .

نظرة سارتر اذن لها جذورها التاريخية . فهذا الجو هو موضوع سارتر ، انه جو الاحتلال ، وأهم ما جاء به سارتر في رواياته هو قدرته على التصوير الدرامي لهذا الانحطاط الخلقى في فرنسا التي انهكها عجزها امام قوى الاحتلال ، قدرته على تصوير الناس وهم يشعرون بالذنب وسط هذا الجو ، ويخونون ، أحدهم الآخر ، أو يأتون أعمالا بطولية يائسة . وفي هذا يقول سارتر : ((رغم أنك لا تستطيع دائما أن تتجه الى الله ، الا أن لك قدرا من الحرية . فانت تستطيع أن تقتل نفسك أو أن تبيع حياتك بشئ باهظ عن طريق المقاومة)) .

النظرة الوجودية والفلسفة الماركسية

هذه النظرة ، وهذه الجذور التاريخية ، هي التي تباعد بين النظرة الوجودية والفلسفة الماركسية . بل اننا في الواقع نستطيع أن نؤكد أن سارتر لم يصل بالموت في النفس خاتمة



الاجتماعية للانسان ، وأن الوعي ليس الا البناء العلوى لهذا كله ، أى أن الوعي ليس الا انعكاس العالم الخارجى على مرآة النفس ، ولكن سارتر فى الفثيان يبدأ من داخل الوعي ، فى حين تبدأ الماركسية من شىء خارج الوعي الانسانى ، من الظروف الاجتماعية . وهذا هو ما يفرق بين النظرتين أساسا .

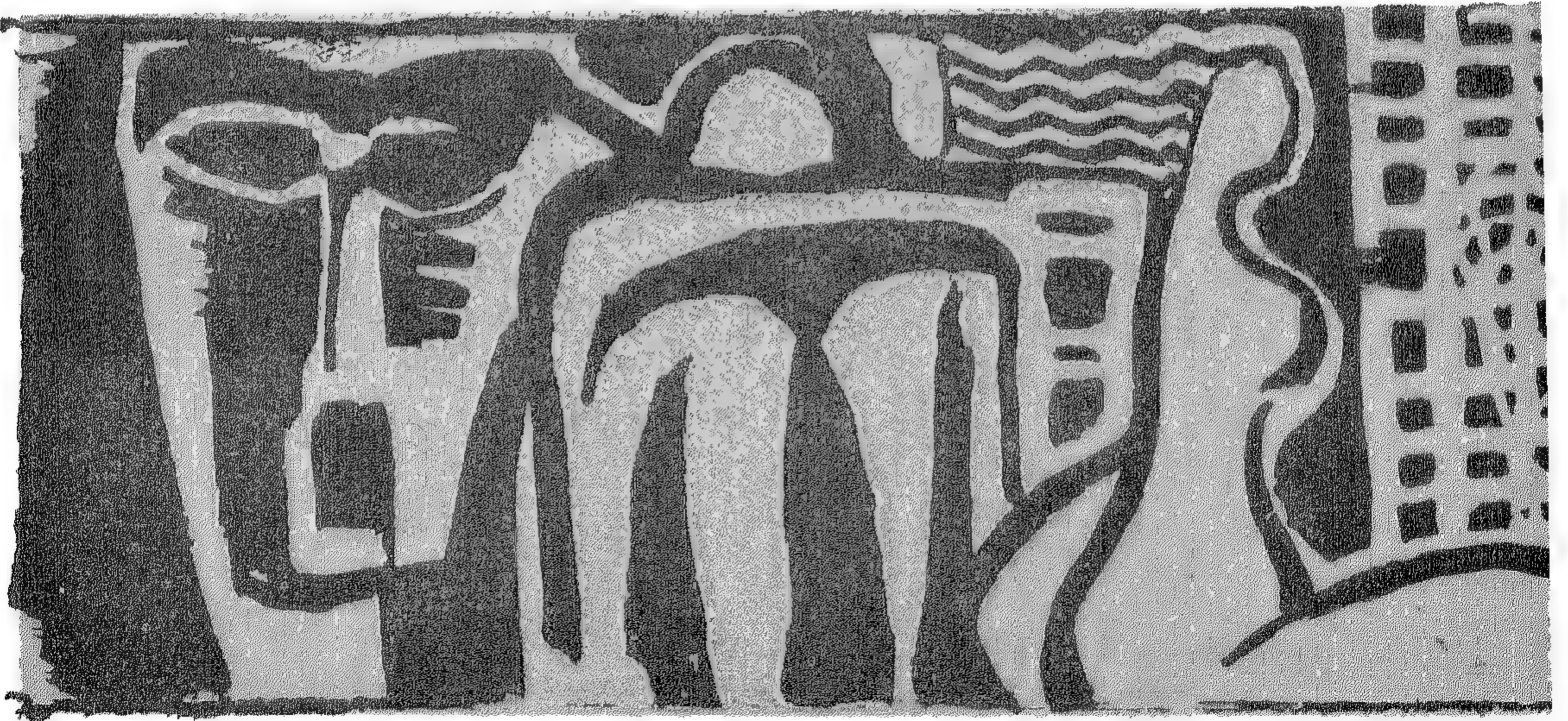
وفى محاولته أن يصلح بين النظرتين يرى سارتر أن المادية الجدلية هى التفسير الوحيد الصائب للتاريخ ، ولكن الوجودية هى النهج الواقعى الى الحقيقة . أى أنه يرى أن الوجودية على صواب فى تفسيرها لموقف الانسان ، وأن الماركسية صائبة فى تحليلها للتاريخ . وهو يؤمن أنها تملك مفاتيح الأدوات الفعالة للسيطرة على التاريخ ، أى أنها من الناحية العملية لا يمكن أن تخطئ . ولكنه مع ذلك لا يملك الا أن يقول أن اقوال ماركس وانجلز انما تهدى الى العمل ولكنها ليست حقائق ثابتة . ومعنى هذا باختصار أن سارتر يلغى عنصر العمل الجماعى ليحل محله عنصر العمل الفردى .

★ فلكى يصلح سارتر بين الماركسية التى تفسر الفرد فى ضوء ظروفه الاجتماعية وبين فلسفته التى لا تستطيع أن تتجنب أولية ما يمر به الفرد فعلا من تجربة ، نراه يستعير من الماركسية جدليتها ، أى تطور الحقيقة خلال مراحل عديدة ، ولكنها على يديه تصبح شيئا يخوض الفرد تجربته ، لا المجموع ككل . وفى نقده للمادة الجدلية يؤكد سارتر هذه النقطة . فهو يرى أن الماركسية تنظر الى التجربة الفردية

على أنها رد فعل للظواهر الاجتماعية ، فى حين أن تجربة الفرد هى الوجه المعاش الحقيقى للحقيقة الاجتماعية . أى أن التجربة تبدأ بالفرد ثم تنتقل الى المجموع ، من الوعي الفردى الى الوعي الجماعى ، لكى تصنع التاريخ . فالفرد ، فى رأيه ، هو الذى يعيش تجربة الحقائق الاجتماعية ، وينفعل بها ، ويتطور جدليا ، لكى يخلق الجدلية الاجتماعية . وهكذا تبدأ الحركة التاريخية لأن الأفراد أنفسهم فى جذليات حياتهم العادية يؤكدون الحاجة الى التجمع ، وهى الحاجة التى تخلق الظاهرة الاجتماعية .

وهكذا يحاول سارتر أن يصلح بين التجربة المعاشة الفردية وبين حركة التاريخ من ناحية . وبين الحرية والضرورة من ناحية أخرى . فكل مرحلة يخلق فيها الفرد التجمع الاجتماعى الذى يكتسب معنى تاريخيا تمثل صراعا بين الضرورة أو الظروف الخارجية التى تعنيه وبين الحرية التى تمكنه من المقاومة . وهو فى هذا يقول : « أن الحرية والضرورة شىء واحد . . . انها تكوين فردى وسائله الوحيدة رجال افراد يقومون بوظائفهم كواجهة نشاط حرة » . أى أن سارتر يختار المسئولية بدلا من الحرية الفارغة التى يحياها انطوان أو ماثيو . ولكنه مع ذلك لا يملك - وقد جاء فى جيل ركن عينيه على الحرية الفردية - الا أن يبدأ من الفرد ليصل للمجموع . انها ماركسية سارتر الجديدة التى تحمل الاجابة عن قضية الحرية التى أثارها فى ثلاثيته ، الاجابة التى ينتظر أن تحملها لنا يوما ما الفرصة الأخيرة التى لم تكتمل بعد .

أمين العيوطى



سارتر بيه

الله والشيطان

ويراهن على أنه يستطيع أن يحب الناس وأن يجعلهم يحبونه وأن يسعدهم عن طريق الحب ، ويفش في المراهنة لكي يكسب الرهان ويتواعد مع هنريش على اللقاء بعد عام كامل ويوم واحد ليريه أنه قد استطاع أن يتجر ما وعد . ويذهب جوتز الى بلدته حيث الضياع التي وضع يده عليها بعد مقتل أخيه كوتراد فيخطب في الناس ويقول أنه سيوزع عليهم أراضيهم الا أن أحدا لا يحبه ولا يصدقه ، ولا يتمكن رغم كل ما بذل من جهد من أن يكسب الا كرههم المتزايد ولعناتهم المستمرة . ويدهش جوتز اذ يجد أن الفتاة ليديا لها على الناس تأثير السحر رغم أنها لم تمنحهم أي شيء . انها قد استطاعت أن تكسب حبهم لأول وهلة فيعرف أن الحب يمنح ولا يكتسب فاما أن يخبه الناس لأول وهلة ودون مقابل والأ فلا يحبوه أبدا .

ويدعى جوتز النبوة ويلجأ الى الخداع لادعاء المعجزات فيخرج يده ويسيل دمه ويلطخ به تمثال المسيح ليومئ الناس بأن دم المسيح قد سال وذلك حتى تستطيع عشيقته كاترين أن تموت في هدوء معتقدة أن ذنوبها قد غفرت ، ثم هو يسيل دماء يده كلما أراد اقناع الناس بأفكاره وهو بهذه الطريقة ينجح في اكتساب ايمان بعض السذج به الا أن الأغلبية تكشف خداعه وتزداد كرها له . ويعترف جوتز الا فائدة من اكتساب حب الناس فيهمجهم ويهيم على وجهه وتقوم الحرب الأهلية بين النبلاء الذين يهبون لاستعادة أراضيهم وبين

وانشأ مجلة « العصور الحديثة » وفي سنة ١٩٤٥ نشر الجزءين الأولين من « طرق الحرية » وفي سنة ١٩٥١ نشر الجزء الثالث لهذا الكتاب وأطلق عليه « الموت في النفس » . ودخل سارتر مجال المسرح بكل قوته الأدبية وصفاء ذهنه وعمق أسلوبه فنشر « اللذباب » ١٩٤٣ و « جلسة سرية » وهي أهم مسرحياته سنة ١٩٤٤ و « الأبدى القلعة » سنة ١٩٤٨ و « الشيطان والله » سنة ١٩٥١ ، هذا بخلاف الكثير من المقالات الأدبية والفلسفية والسياسية والاجتماعية مما لا سبيل هنا الى حصره .

وفي مسرحية « الشيطان والله » يمرض سارتر لعدة أفكار تعتبر من مقومات فلسفته عن الوجودية وهي فكرة الخير والشر ووجود الله ووجود الانسان وعلاقة هذا بهذا ثم فكرة الحرب . وتقع أحداث القصة ، أو الجزء الأكبر منها ، في مدينة وورفر الألمانية حيث تدور وحى الحرب بين الجيش والكنيسة . وقائد الجيش هو جوتز وهو ابن غير شرعي ملء قلبه بالاحقاد الهائلة على الناس جميعا مما جعل الرحمة لا تعرف الى نفسه سيلا . ويحاول هنريش ، وهو قس كان مؤمنا بالكنيسة في أول المسرحية ثم كفر بها في آخرها ، وناستي وهو خياط مؤمن أن يقنعاه عينا بعدم تحطيم المدينة وبحقن دماء أهلها ودماء رجال الكنيسة ، الا أن فكرة عابرة لهنريش عن حكم الناس عن طريق حب الحاكم لهم وزراعة الحب بينهم جعلت جوتز يتمسك بها

من المسرحيات الفلسفية الهامة لجان بول سارتر مسرحية « الشيطان والله » التي يعرض فيها فكرته الوجودية عن الخير والشر . ولا بد قبل أن نستعرض في عرض تلك المسرحية وتحليلها من ذكر نبذة صغيرة من حياة ذلك الكاتب الفيلسوف الفرنسي ومؤلفاته لا سيما بعد تلك الضجة التي أثارها رفضه لجائزة نوبل في الثالث الأخير من عام ١٩٦٤ .

ولد جان بول سارتر في باريس سنة ١٩٠٥ ودرس في معهد التربية العالي من ١٩٢٤ الى ١٩٢٨ ، ثم حصل على شهادة « الأجريجاسيون » في الفلسفة سنة ١٩٢٩ ثم قام بالتدريس في البافر ولاون ثم في باريس حتى عام ١٩٤٥ ، وفي سنة ١٩٢٢ - ٣٤ قام برحلة الى المعهد الفرنسي في برلين وأقام بتلك المدينة رديجا من الوقت أتاح له فرصة دراسة الفيلسوف الألماني هوسرل . واخذ ينشر بثقافة نظرية في الفلسفة ابتداء من سنة ١٩٣٦ فنشر « الخيلة » و « الخيال » ورسم هيكل لنظرية العواطف الا أن أهم كتبه النظرية هما « الوجود والعدم » (١٩٤٣) و « نقد العقل الجدلي » (١٩٦٠) .

ودخل سارتر المجال الأدبي سنة ١٩٣٨ برواية « الفتيان » التي تعتبر جديدا ذا شأن في نطاق القصة . وقامت الحرب العالمية الثانية فاشترك سارتر في تكوين شبكة للمقاومة وحاول تجميع العناصر اليسارية غير الشيوعية فيها أسماء « بالتجمع الديمقراطي الثوري »

Sartre entre Dieu et le Diable

الشعب بقيادة ناستي ويقتل فيها مئات الألوف ويعتبر الجميع أن جوتز هو المسئول الوحيد عن كل هذه الدماء التي أريقت فيطارده ناستي وجيشه للقصاص منه وكذلك يدعّب هنريش للقتال إذ أن الموعد المضروب بينهما لدى المراهنة يكون قد حان . وكذلك توجد في المكان نفسه ليديا ويتحدث جوتز وهنريش فيكنشغان إلا خلاف بينهما وأن كليهما لا يؤمن بالله ولا يؤمن إلا بالإنسان ومع ذلك فإن جوتز الذي تأصل الشر فيه يغافله ويقتله . ويأتي ناستي وجيشه وبدلاً من أن يقتل جوتز وهو الذي حضر خصيصاً للقصاص منه فإنه يفرض عليه قيادة الجيش حتى لا يستطيع أن يفرض الطاعة على الجنود المتمردين وأن يستمر في تلك الحرب التي لا جدوى منها . وتدب القوة في جسد جوتز بعد ما أصابه الوهن وتزول عنه نوبة التصوف الذي كان غارقاً فيه ويعرف إلا حياة له إلا بين الناس يستمد حرارة جسده وروحه من أجسادهم وأرواحهم ، فيقبل قيادة الجيش ويتفق جوتز وليديا وناستي بعد تلك التجارب المريرة التي مروا بها بالآ وجسود إلا للإنسان إله فلا وجود له . نرى من هذا العرض السريع أن سارتر قد قلب لنا في تلك المسرحية أهم مقومات أفكاره الوجودية .

فهو يرى كفيلسوف غير مؤمن أن الله لا وجود له وآلا وجود إلا للإنسان الذي لا يستطيع أن يعيش في عزلة عن المجتمع بخيره وشره وآلا حياة له إلا وسط الناس . أما عن رأيه في الخير والشر فهو يرى أن ليس ثمة خير مطلق ولا شر مطلق فالكنيسة ربما كانت تعمل لهداية الناس ومع ذلك فإن أسقف كنيسة وورمز قد رفض أن يبيع كنوز الكنيسة لأطعام الشعب الجائع وقال له إن مافي مخازنه من حبوب قد نفد وانكر أنه يملك من الكنوز ما يستطيع أن يملأ به بطون الناس . وكذلك فإن جوتز الذي يجسد الشر لا يخلو من نزعات خيرة فتراه يلجأ إلى الفس وادعاء المعجزات حتى تستطيع عشيقته وضحية حبه كاترين أن تلفظ أنفاسها الأخيرة وهي مطمئنة ومعتقدة بأن الله قد غفر لها ذنوبها .

ويعرض لنا جان بول سارتر في هذه المسرحية فكرته عن الحرب . وسارتر واحد من طائفة من الكتاب الفرنسيين عاصروا الحرب وشهدوا أهوالها فروعتهم وهزت كيائهم ، ومنهم الير كامى وريمون راديبيجيه ورومان رولان وجان جيرودو . ولذا فنجدته يردد أحيانا أفكارا عبر عنها غيره من هؤلاء الكتاب فنراه مثلاً يرتفع لموت الأطفال وعذابهم كما ارتفع كامى لما لاقاه أحد الأطفال من أهوال في قصته « الطاعون » . إن الحرب شر مستطير لا ريب في ذلك إلا أن الإنسان قد خلق هكذا لا تسبيل إلى تغييره . أنه خليط عجيب من الخير والشر ، من الرعونة والحكمة ولا بد أن يؤدي به تكوينه هذا بين الفينة والفينة إلى الحروب المدمرة .

إن الإنسان حر ومسئول عن أعماله وتبدو هذه الحرية في الظروف والأوضاع التي تمر بالإنسان فيختار بينها . أن أعمالنا وحدها هي التي تظهر حقيقتنا وتجعل في الإمكان الحكم لنا أو علينا . وهكذا نرى أن كل فلسفة جان بول سارتر ، تلك

الفلسفة العملية التي تركز على الحقيقة لا على الخيال ، تركز على أعمال الإنسان .

وإذا كان من العسير تفهم فلسفة جان بول سارتر في كتبه النظرية إلا أن عرضه لتلك الفلسفة في رواياته ومسرحياته قد جعل تلك الفلسفة ميسرة تخرج إلى الناس بعد أن أحسن صاحبها هضمها وجعلها سهلة الهضم بالنسبة للناس . وقد ساعده موهبته الأكيدة للتأليف المسرحي على زيادة تفهم الناس لتلك الأفكار . وقد أثر جان بول سارتر على الأدب الفرنسي طيلة خمسة عشر عاماً وإن كان تأثيره لم يتعد حدود فرنسا كثيراً . كما أن من أهم الأفكار الكلاسيكية التي أدخلها إلى الأدب واقتبسها عنه كثير من الكتاب المحدثين أنه يميل إلى دراسة الإنسان ككائن عام لا يمت إلى زمن معين أو مكان معين . وفي هذه المسرحية نجد أن وورمز مدينة في ألمانيا إلا أن سارتر يقصد بها أي مكان في العالم والكنيسة ترمز إلى الخير العام كما أن جوتز يرمز إلى الشر الكامن في نفوس الناس بصفة عامة . وهذا الاتجاه يفاير النهج الذي سار عليه كتاب القصة والمسرحية في القرن التاسع عشر والذي يتجه إلى الفردية المحضة والحالات الخاصة والبيئات المميزة وقصة من لا قصة لهم .

ومما لا شك فيه أن سارتر قصد نخج في مسرحيته في نشر أفكاره الوجودية وسنساعد على فوت خملة التصرفات الشائعة في اللبس والمعيشة التي كان الناس يقومون بها بأنهم الوجودية ففهم الناس تلك الأفكار على حقيقتها . وسواء آمن بها الناس أم لم يؤمنوا فهي أفكار سهلة الفهم لا تذهب إلى حد المذهب أو العقيدة . وما يهمنا هنا ذكره من الناحية الأدبية هو أن سارتر قد أحيا بهذه المسرحية وغيرها مسرح الفكرة بعد أن فشلت جميع من سبقوه من أصحاب النظريات في عرض نظرياتهم عن طريق المسرح .

د • كوثر عبد السلام

المحاكمات

في أدب سارتر

التعصب السفيه والانسياق الأعمى وراء البراق والسهل محذرا الفرد من الوقوع في الهم والضيق بدلا من القلق المثمر ، مؤثرا له أن يلتزم في استشارة ، بدلا من أن يتعصب أو يندفع في ابتدال . وجميع هذه الصفات هي صفات القاضي النزيه . ومن هنا ندرك معنى الوصف الذي أطلقه عليه أحد النقاد العرب من أنه « ضمير العصر » .

فكرة المحاكمة

ولعل أحسن كتابين يعبران عن « المحاكمة » هما :
الترس L'Engrenage لسارتر ، و « الوجسودية وحكمة الأمم » لسيمون دي بوفوار
L' Existentialisme et la Sagesse des Nations
(S.de Beauvoir)

ورواية (الترس) هي من مؤلفاته التي لم يقدر لها نجاح كبير . والكتاب وضعه سارتر في ١٩٤٨ على صورة سيناريو سينمائي يجعل القارئ يتصور كيف تكون الكتابة الأدبية الخالية من أشكال البيان وصور البديع ! وتناول سارتر فيه محاكمة ديكتاتور أطلق عليه اسم جان . وجان هذا يحاكمه أصدقاؤه المحاربون القدماء الذين اشتركوا معه في الكفاح وفي حرب المقاومة ... وبمساعدهم تسلق إلى الحكم ، حتى امتلك السلطة وحده . وفي الظاهر ، يبدو أن جان خائن . ولكن الاتهام يصوره في هيئة « عميل » لأحدى الدول الكبرى . هذا ما « يبدو » على الأقل من سرد الرقائق ، وكأن جان قد وقع في براثن الضعف . كان كالعامل في المصنع مد يده سهوا فجرفتها تروس الآلات حتى فقد السيطرة على نفسه ... ولكنه رغم ذلك ، ظل في واقعه ، قلقا طول الوقت : وقلبه مفهم بالفهم آزاء الوجود كله .

ليس غريبا أن يكون سارتر عضوا من أعضاء المحكمة الدولية التي أنشأها الفيلسوف برتراند رسل في باريس لمحاكمة مجرمي حرب قيتنام ، فإن اسم سارتر ارتبط دائما بأعمال أدبية تتصل اتصالا وثيقا بالمحاكمات . ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا أن فكرة « المحاكمات » أو الرمز لها ، تشغل جزءا كبيرا من أعماله الأدبية .

هذا من جهة . ومن جهة أخرى ، نادى سارتر دائما بمسئولية الفرد آزاء الحوادث التي تدور حوله . والفكر عنده ليس مسئولاً عما يكتب فحسب ، وإنما هو مسئول أيضا عن صمته . فالفكر الذي يرى الظلم حوله ولا يتحرك ، مسئول أيضا بقدر الكاتب الهارب في برجه العاجي . كلاهما مسئول . الأول مسئول عن صمته الثاني عن سلوكه الهروبي .

بهذا الفهم يتبين لنا أن سارتر يقف من مشاكل عصره موقف الملتزم الذي يشترك بكتاباته في تحديد رايه بوضوح وفي غير هروب . وطبيعي أن مفكرا مثله يرأس تحرير مجلة « الأزمنة الحديثة » Les Temps Modernes يطبق مبداء هذا على كل ما ينشر فيها . ومن هنا التحذير الذي يصفه دائما على غلافها . فهو يعلن أنه لا ينشر مخطوطات من حكم عليهم بالاعدام بسبب التعاون مع العدو ، كما أنه لا ينشر كتابات الذين لا يتمتعون بكافة حقوقهم الوطنية . ويقول في تحذيره : « أنه غير صحيح أن الفرد يضعف إذا ما فكر ، كما أنه لن يصير قويا إذا ما انصرف عن التفكير » . وأنه ليس صحيحا أن النيات الطيبة تبرر عمل أي شيء ، أو أن من حققنا أن نفعل ما نغايير ارادتنا .

فهو يقف مع الحق ويؤثره على القسوة ، ويدين

إنه غير صحيح أنه الفرد يفسف إذا ما فكر ، كما
أنه لم يصير قويا إذا ما انصرف عن التفكير . هاء

Les mises en Jugement dans l'oeuvre de Sartre

سـ مـ يـ ر و هـ بـ ي

--القليلة التي حققتها الثورة . وتخلص من لوسيان ، أقرب
الأصدقاء إليه ، ذلك لأن لوسيان كان من الثوار الأبرار
les purs أي « الأتقياء » ، وكان يتميز بالحماس
مع سلامة الطوية ، إذ أراد أن تكون الثورة بيضاء وأن تظل
الأيدي بريئة من الدماء .

وچان يقتنع بأنه أنقل بلده ، وأنه حر . ولكن حريته
كانت من نفس نوع حرية أوريست ، كما وصفها لنا سارتر
في « مسرحية اللذات » .

هنا أيضا يضغط عليه القدر ضغطا رهيبا حتى تتبدد
أرادته الفردية . أننا جميعا نعيش وكأننا ضياع كل واحد
مننا تروس من تروس آلة غشيمة . ولا اختيار لنا على
الإطلاق ولا حرية ولا إرادة . وحتى القضاة ، قسياني من
يحاكمهم يوما ويصدر تقييمه لأعمالهم . والحاكم الذي
أتى بدلا من چان لم يستطع فعل شيء أكثر من الخضوع
للسفير القوي الذي أرسلته الدولة المجاورة الهددة .
ومرة أخرى ، نجد أن الثورة سرقت .

أنت حر !

عرض سارتر فلسفته الوجودية في كتابه المشهور :
« الوجود والعدم » . وهو يقصد بالوجود L'être
العالم المادي ، أي المرئي الذي يتحرك فيه الناس
والأشياء . أنه العالم الذي يملأ وعاء الكون إذا صح هذا
التعبير . غير أن هناك عالما زاخرا لا يقل في اتساعه وحركته
وقوته - بل في وجوده أيضا - هو عالم الوجود . وهذا
العالم الثاني هو العدم le néant وقد قصد سارتر
به ضمير الإنسان الذي يضع العدم في الكيان . أن سارتر
يرى أن الإنسان ما دام مفكرا ومدركا ، فإن تأمله في أمور
المعيشة والحياة يقوده إلى المناقشة . ثم تقوده المناقشة
إلى الشك ، ويتحول الشك إلى الإنكار ... إنكار كل

وفي كتاب سيمون دي بوفوار ، حدثتنا عن محاكمة
الذين تعاونوا مع الألمان في أثناء الاحتلال ، وحللت معنى
الحرية : حرية التهم وحرية القاضي . وتتساءل : « من
يمكنه أن يأتي لنا بتعريف جامع مانع للإنسان ، تعريف
مجرد abstrait يمكننا من خلاله أن نحكم على
الناس ، فنميز الطيبين من الأشرار ، تماما كما يستخدم
خبراء الألفام الآلة المغناطيسية للكشف عنها وهي مدفونة
في أعماق الرمال . وفي رأيها أن النية السيئة تكون في حبس
الفرد في إطار « تعريف مجرد » لماهية الإنسان . ونجد
مثل هذا الرأي في رواية « الترس » ، إذ نرى چان
جالسا في قفص المتهمين لا يدافع عن نفسه . أما الآخرون ،
أي الذين حاربوه بعد أن ظنوا خيانتهم لهم ، وتألوا من
سيطرته عليهم ، فلا يرون في وجهه إلا صورة الخيانة
أنه في نظرهم رجل لم ينجح في جعل حرية الثورة تقف
أمام ضغط القوة الرجعية المالية ، فترك نفسه نهبا
للفضياع وصار كالترس في الآلة الكبيرة .

أن قضية چان بدأت بعد ساعات قليلة من اعتقاله ،
بنفس الثورة التي نشبت وخلعته . فهو خائن أمام
الجميع . وعندما يباح له أن يدافع عن نفسه يذكر قضائته
بأنه كان حسرا في كل ثانيسة من ماضى حياته ، وأن
ما يسمونه « خيانة » ليس إلا اتباع « سياسة الضرر
الأقل » . وكان بوصفه ديكتاتورا قد ألغى حرية التفكير ،
وكان يخشى تأميم مصانع البترول دون أن يجر عمله هذا
حربا عالمية (هكذا قدر) . وفي خلال هذه الحرب المتوقعة ،
كان ينتظر أن تسطو الدولة المجاورة على بلاده وتحتلها .
وإذا كان قد تورط واعتقل أعوانه القدامى ، فذلك
لأن هدفه هو الحفاظ على الوحدة القومية وعلى المكاسب

شيء ، بما في ذلك ذاته والعالم أيضا ، أو بمعنى آخر ، انه يصل الى العدم . ان سارتر يضع مفهوما فلسفيا للحرية . فالإنسان في رأيه يحدد نوع إنسانيته حين يلقي بها في غمار العالم ، فيحدد تدريجيا « موقفه » من الحياة والناس يتحقق وجوده . بقدر تحقيقه لحرية نفسه .

سنجد هذا المفهوم يتبلور في أكثر من عمل أدبي له . سنجد في «(دروب الحرية)» Les Chemins de la Liberté عندما يقرر « ماتيو » ان يشترك مع أفراد المقاومة ويسخر من الألمان ومن صليبهم المعقوف . وفي « الفثيان » La Nausée . عندما يروي لنا قصة الاديب الضائع انطوان دوكتان وهو يحاول وضع دراسة تفصيلية عن أحد الفاسقين الذين عاشوا في القرن الثامن عشر . وسرعان ما تجاوزه أحاضيس العدم حتى يشعر بالفثيان يسيطر عليه ، فينخلو . على أنه رغم تأسسه الشديد وشعوره الجارف بالتشاؤم ليس متبلد الاحساس ، لان مفهوم الحرية عنده واضح وصريح .

وبنفس الوضوح ، سيدفع « فرائتز فون جيرلاخ » نفسه الى الموت . لقد ورث أسرته منذ آماد طويلة تجارة السفن ، أبا عن جد ، حتى اذا ما شارفنا عام ١٩٥٩ ، تبين لوالده أن زمام الإدارة قد قلت من يده ، لان السلطة الفعلية قد انتقلت الى يد العمال الفتيين في المصنع ، وأصبح المهندسون المديرون الفعليين له ، وليس أرباب العمل كما كان الأمر في سابق المهود . فماذا يكون موقفه ؟ يبحث فون جيرلاخ ، بطل سجناء الطونا ، عن الانتحار . ورغم هذا الحل السلبى الذى يتبعه ، فان مفهوم الحرية واضح في ذهنه ولا يقبل منه بديلا .

الآخرون هم الجحيم !

يروى سارتر في أحد كتبه : «(الوجودية نزعة انسانية)»

L'existentialisme est un humanisme (pp.37-40)

حكاية أحد الطلبة الذين عرفهم عندما كان يدرس للفلسفة . كان والد هذا الشاب من المتعاونين مع الألمان ، الأمر الذى أثار خفيظة والدته ، خاصة وان أخاه الأكبر قد قتل في أثناء الهجوم الألماني في ١٩٤٠ . فأنطوت الأم على نفسها حزنا على وفاة الابن وعلى سلوك الابن . فلم يبق لها الا ابنتها الثانية تعيش به . ومن أجله . وكان هذا الأخير يثوق الى تلك اللحظة التى يستطيع فيها أن ينتقم من المرأة . كانت رغبة قوية للعمل والمغامرة تضطرم في قلبه حتى لقد فكر مرارا أن يهرب لينضم الى قوات فرنسا الحرة . غير أنه كان مترددا بسبب تعلق أمه به وخشيته عليها من الحزن والألم . وجاء لاستاذة يعرض عليه الأمر . فرد عليه سارتر بعد أناة وتفكير : « أنت حر . . فاختر طريقك بنفسك ! » ويصور سارتر المشكلة : كان الشاب محيرا بين نوعين من أنواع الحكم الأخلاقى : أخلاقيات المحبة والتضحية الذاتية من جهة ، ثم أخلاقيات أخرى أكثر اتساما ولكنها أقل تجديدا من جهة أخرى . وماذا عليه أن يختار ؟ هل يختار أن يحارب العدو أو أن يساعد شخصا معينا على الحياة ؟

ويرد سارتر على السؤال الذى أثاره : « لا يوجد قانون أخلاقى مكتوب يمكنه أن يجيب . لا قانون ولا أحد يستطيع ص ٤١ » . ومن هنا نفهم تمسك سارتر بحرية الفرد في اتخاذ قراراته بنفسه ، حتى يكون مسئولا مسئولية كاملة ازاء ضميره وازاء الغير ، لان الإنسان هو مصدر جميع القيم .

وهذا يقودنا الى رأى سارتر في الآخرين Les autres وقد عرضه في مسرحية الأبواب المغلقة Huis-clos (أو الجلسة السرية) .

وتدور أحداث المسرحية في جو مثقل بوجود الآخرين . بين ثلاثة أشخاص (جارسان وهو صحفي ، وسيدتان هما استيل واينيس) يعيشون طول الوقت في صالون واحد أغلق عليهم من الخارج ولا سبيل الى فتحه . وهذا الصالون موجود في جهنم ، لان المفروض أن الثلاثة قد ماتوا وكان مصيرهم النار ، فاجتمعوا في هذا الصالون الجهنمى كل منهم يفرض عبء وجوده على الآخرين . وكل فرد منهم هو في نفس الوقت قاض ومتهم . قاض عندما يخاطب الآخرين ، ومتهم عندما يستمع اليهما . ان الآخرين هم الجحيم ! L'enfer, c'est les autres . ولما كان الإنسان عند سارتر حاويا في نفسه لعناصر الكائن والعدم ، فالصراع بين هاتين الفكرتين دائب ومتحرك ، ومن السهل على هذا الإنسان أن يضع نفسه على منصة القضاء لينظر الى ما يدور حوله من مشاكل . ولعل أبرز شخصية مسرحية حاكت مجتمعا بأكمله هي شخصية « ليزي » ، المومس الفاضلة . La Putain Respectueuse ستضعها الظروف في أحسن مكان ملائم لكى تعرف الناس على حقيقتهم ، لانها ستشاهدهم عرايا ، من الداخل ومن الخارج ، وسوف تلمس من خلال حركاتهم وتصرفاتهم ومسؤولياتهم ، كيف يعامل المجتمع الأمريكى سكانه السود .

مثلت المسرحية للمرة الاولى على مسرح انطوان (إدارة مدام سيمون بيرو) بتاريخ ٨ نوفمبر ١٩٤٦ . وتقع حوادث المسرحية في إحدى مدن الجنوب بالولايات المتحدة حيث يشتد اضطهاد البيض للسود .

ويرتفع الستار عن حجرة في شقة مفروشة . وتبدو « ليزي » وحدها بالمنزل وهي تلبس زداء شفافا أبرز مفاتها . كانت تمسك بالكلمة الكهربائية عندما سمعت قرع الباب ، فترددت قليلا قبل أن تفتحه . ثم اتجهت الى الحمام ودفعت بابه برفق وهي تقول بصوت هاسس : - ان الباب يقرع . . لا تظهر الآن ! .

وفتح الباب وترى زنجيا يلهث :

- ماذا تريد ؟ .

وعندما بهم بالدخول تمنعه : لا تدخل . . لا بد أنك أخطأت العنوان . .

- يا سيدتى . . أرجوك . . اسمح لى . .

وتفترس في وجهه وتقول :

- ماذا تريد ؟ أليس أنت الذى كنت بالقطار ؟ كيف هربت منهم ؟ وكيف وجدت عنوانى ؟ .

- بحثت عنك فى كل مكان حتى اهتديت .

- لا تدخل .. لأن عندي شخصا آخر الآن ..

- أرجوك .

- أتريد نقودا ؟ .

- لا . أريد أن تقولى لهم بأنى لم ارتكب أى جرم !

- لمن أقول هذا الكلام ؟ .

- للقاضى إذا سألك الشهادة ..

- حسنا ..

- لقد تركت زوجتى وأولادى وجئت للبحث عنك ..

- جئت إليك لأن مفتاح القضية فى يدك أنت . أرجوك أن تقولى الحقيقة كلها . قولى انى لم أفعل شيئا ..

- قولى لهم أن زميلى الذى قتلوه مات مظلوما ..

- حسنا .. والآن تفضل بالانصراف واهرب من المدينة ..

- كيف أهرب وهم يحاصرون كل المحطات ..

- من هم ؟ .

- البيض ..

- من منهم ..

- كل البيض .. ألم تغادى شقتك .

- لا ..

- هل يمكن أن أختبئ عندك الليلة ؟ .

- اذهب عنى الآن واعدك بأن أقول الحقيقة .

وبعد خروجه من شقتها يدور حوار خفيف مليء بالفرل بينها وبين الشاب الذى استضافته ، بعد أن تتبع خطاها مساء الليلة السابقة . وتريد ليزى أن تعرف اسمه ، فلا يخبرها به على الإطلاق . كل ما تعلمه أنه غنى .

ويطوفان بالنزل وتحدثه من أقصى مطاعمها : أود أن أصير عشيقته لثلاثة أو أربعة أشخاص فقط ، يكون أنت أحدهم . وأحسب منهم يأتينى يوم الثلاثاء ، والثانى الخميس ، الثالث فى نهاية الأسبوع . أنت حديث السن وإلكنك من النوع الجاد الذى يروقنى . قبلنى ..

ثم يدلع لها عشرة دولارات ، فتقبل المبلغ الضئيل بشيء من التأنف ، لأنها كانت تتوقع أن يكون أكثر سخاء ، فيسكتها بمشقة أخرى بعد أن تشاحت معه وأسمعت كلمات بذيئة ، فيهددها بأن فى إمكانه أن يسكنها إذا أراد ..

- أنت ؟ .

- نعم .

- يدهشنى هذا الأمر حقا ؟ .

- أنا ابن كلارك .

- كلارك من ؟ .

- الستاتور كلارك عضو مجلس الشيوخ ..

فتسخر منه ، غير أنه يؤكد لها ما يقول ويطلعها على جريدة بها صورته الى جانب صورة أبيه المشهور ، فتبدا فى احترامه . ثم يرى أن الوقت مناسب ليحدثها فى الموضوع الذى أتى إليها من أجله :

- أين كنت أول أمس ؟ .

- آتيت من نيويورك ووصلت بقطار السادسة ..

- إذن أنت السيدة التى أراد الزنجيان اغتصابها فى القطار ..

- لم يلحق بى أحد السود أى اذى .

- أن وبستر أخبرنى أمس عندما كنا فى المرقص ..

- من وبستر هذا ؟ .

- لا شأن لك . ما يجب أن تعرفه جيدا هو أنك هنا لا نحب الزنوج ، ولا نحب البيض الذين يتصلون بهم .

والآن خبرينى : هل أراد الزنجيان اغتصابك ؟ .

- لم يحدث شيء من هذا على الإطلاق ..

- ولكن الناس جميعهم فى البلد يقولون ذلك .

- كان الزنجيان يجلسان الى جالبنى فى نفس الديوان .

دانا يتحدثان معا فى هدوء ، كانا مؤدبين الى درجة أنهما لم يرفعا عيونهم نحوى . بعد ذلك صعد الى القطار أربعة من البيض ، اثنان منهم اقتربا منى أكثر من اللازم . وكانت رائحة الخمر تفوح منهما . وبدرت منهما ملاحظات وقحة بسبب وجسود الزنوج وأرادا لقاء الزنجيين من النافذة .. ودافع الرجلان بشدة عن حقهما . وبعد التمازك ، صوب أحد الزنجيين قبضة يده فى حين أخذ البيض . عندئذ أخرج الابيض مسدسه وأطلقه عليه .

وهرب الزنجى الآخر بأن قفز من القطار الذى اقترب من محطة الوصول .

- اننا نعرف الزنجى الآخر جيد المعرفة .. وهو لن يفلت منا .. المهم الآن .. ماذا سوف تقولين للقاضى عندما يستمعيك ؟ .

- لن اذهب الى القاضى ..

- سيأتى البوليس لأخذك عنوة ..

- وماذا سأفعل ؟ .

- هل ستشهدين ضد رجل أبيض لمصلحة أحد الزنوج ؟ .

- ولكنه قتل فهو مجرم ..

- ولكنه قتل رجلا أسود ليس الا ..

- ليس فى الأمر جريرة ؟ .

- إذا كان الشخص يكون ملتبسا كلما قتل زنجيا ..

فكم من ذنوب ..

ولم يتم جملته لأن ليزى قاطعته :

- لم يكن من حقه أن يقتل ..

- مذنب أو غير مذنب . لا يمكنك أن تسمحى لشخص من جنسك أن يعاقب !
- لا أريد معاقبة أحد . سوف يسألوننى مما شاهدت وسأقول الحقيقة بحذافيرها !

- ماذا بينك وبين هذا الزنجى ؟ ولماذا تريدان حمايته ؟

- أنا لا أعرفه .

- حسنا .

- أريد أن أقول الحقيقة ..

- الحقيقة .. الا ما أعجب ذلك . وهل الحقيقة تخرج من فم بشى بعشرة دولارات ! الحقيقة الوحيدة التى يجب أن تعرفوها هى : أبيض أو أسود عليك أن تختار بين اثنين . لسنا هنا فى نيويورك .. وليس من حقنا أن نهزل . ان « توماس » هو ابن عمى .

- ماذا ؟

- ان توماس هو الشخص الذى أطلق النار على الزنجى . انه قريبى وهو رجل طيب ومن عائلة محترمة ..
- كان يقترب منى أكثر من اللازم وحاول طول الوقت أن يرفع ردائى ! اما الأسود فبرىء تماما ..

- ان الزنجى .. أى زنجى مذنب دائما !

- ومستحيل أن أسلم رجلا بريئا للبوليس ..

ويبدأ فى مساومتها ويعرض عليها مبلغ خمسمائة دولار ، فترفض فى أباى . فيقول لها فى استهزاء -

- يلزمك لىالى كثيرة لكى تحصلى على خمسمائة

دولار .. وتشمئز ليزى منه : لهذا السبب جئتى أمس ، وتتبعتنى واكرهت نفسك على مشاطرتى السرير ليلة كاملة .

- خمسمائة دولار ..

- لا يمكن مطلقا أن أدلى بشهادة زور ..

وفى تلك اللحظة يقرع الباب وتسمع ليزى صوتا عنيقا يقول :

- افتحى .. نحن رجال البوليس !

وتطلب ليزى من ابن السناتور أن يختبئ . غير أنه

يسمع الصوت يناديه : يا فرد . هل انت هنا ؟

فيرد عليه : نعم ..

ويدخل رجلان - جون وچيمس - ويطلبان الاطلاع على أوراقهما فترفض ويهددانها بقولهما ان البغاء جنحة يعاقبها القانون وبأن فى إمكانهما اثبات ذلك . ويشرع فرد بالشهادة ضدها :

- ان على مائدتها ورقتين من فئة عشرة الدولارات ..

- هذه نقودى .

- ولكنى أستطيع اثبات العكس . لقد سحببت أمس من البنك ثلاثمائة دولار وهاتان الورقتان من نفس المجموعة واضح فى ذهنه ولا يقبل عنه بدىلا .

وتحملان نفس الأرقام ..

ويخرجان اقرارا مكتوبا يقول بأن الزنجيين حاولا اغتصابها وبأن توماس دافع عنها . ثم يطلبان منها التوقيع عليه ولكنها ترفض فى اصرار ، فيهددانها :

- سيكون السجن مصيرك مدة ١٨ شهرا .

ويقرع جرس الباب ، ويسرع فرد الى الباب ، لانه يعلم من بالباب . انه والده السيناتور كلارك وهو رجل دبلوماسى محنك وماكر ... يقول للفتاة بأنها تقطر ظرفا .
- انها لا تريد التوقيع ..

- لها كل الحق فى ذلك . تدخلون عندها بدون اذن منها ، ثم تجبرونها على التوقيع . ليست هذه مبادئ أمريكية احقا حاول الزنجى الاعتداء عليك يا ابنتى ؟

- لم يحدث شيئا من هذا ..

- نعم انا اعلم انك تقولين الحقيقة .. كم انت مسكينة يا مارى ؟

- ومن هى مارى هذه ؟

- مارى أختى ، انها ام الشاب الأبيض الذى قتل ..
لقد تركتها وهى فى حالة سيئة جدا وقد جئت أستعطفك من أجلها . اذا وقعت الاقرار ، فستكون لك منزلة خاصة فى قلوب جميع سكان المدينة بغير استثناء وتنالين شكر الامة الأمريكية كلها .

وتوقع ليزى الاقرار . ولا تمضى لحظات حتى يؤنبها ضميرها فتصيح بالسناتور الذى ترك المنزل :

- « عد ائى . مزق الاقرار .. لا أريد أن أشهد زورا » .

وبعد اثنتى عشرة ساعة يزورها السناتور مرة ثانية . وفى نفس الوقت تظهر بدا الزنجى على قضبان النافذة وهو يحاول أن يتسلقها . وبينما تخرج ليزى من الحمام لتفتح الباب ، يقفز الزنجى الى داخل الشقة ويختبئ وراء إحدى الستائر .

ويخرج كلارك مطروفا صغيرا يقدمه الى ليزى . وتظن انه خطاب شكر موجه اليها من والده توماس . غير انها تصدم فى مشاعرها عندما تجد ورقة بمائة دولار . وتبحث فى داخل المطرود عن خطاب شكر فلا تجد :

- ليتها أرسلت لى خطاب شكر لاحتفظت به شاكرة .
أو ليتها أعطتنى هدية صغيرة تهتم باختيارها لى مثل جوب من النايلون أو أى شيء آخر . أما النقود ، فقد

عرض على ابنك خمسمائة دولار ورفضت عرضه ! أما أنت
فرجل مقتصد ! .

- يا فتاتي . أنت تعانين الآن من أزمة نفسية ..
وسيتسع وقتنا فيما بعد للتفاهم .

- أنا بحاجة دائمة الى نقود . كنت الى اليوم افضل
الرجال المسنين .. ولكنى بدأت الآن أغسر من نظرتي
اليهم ! .

ولما خرج أمسكت ليزي الورقة المالية وقد تسانطت
الدموع من عينيها . ومن الخارج ، كانت أصوات الجماهير
تعالى وتخللها أصوات الرصاص . وفي هذه الأثناء خرج
الزنجي من مخبئه وصرخت ليزي صرخة مكتومة .

ويدور بينهما حوار تفهم منه أن المطاردة بدأت في
المدينة ، وكل ما ينشده منها هو أن تسمح له بالاختباء
عندها . وتحرك الحوادث بسرعة ، وسأله ليزي عن
مصره في حالة القبض عليه ، فيقول لها :

- « الإعدام فوراً وبغير رحمة ! » .

- لماذا ؟ .

- لأنهم يعتقدون خطأ بأنني اغتصبتك ! .

- وهل تعرف من أكد لهم ذلك ؟ .

- لا ..

- أنا . لقد وقعت لهم اقراراً بهذا المعنى ..

- ولماذا فعلت هذا . انهم قساة القلوب ..

- لأنهم أرغموني على ذلك بوسائلهم .

ثم تعطيه ليزي مسدساً ليدافع به عن نفسه وهي
تقول له :

- إذا عثروا عليك ، فاطلق عليهم النار .. وإذا

عثرث بينهم على ابن السناتور كلارك فأبدا به قبل
الآخرين ، لأنه هو الذي دبر كل شيء ..

وتعالى الأصوات من الطريق وتقترب ليزي من
النافذة ، فتري الجماهير تحبل مشامل النار وتدخل
البيوت بيتاً بيتاً للتفتيش .

وعندما يطرقون منزلها ، تفتح الباب بينما يهرع
الزنجي ليختبئ في الحمام ، وتكرر بطبيعة الحال وجوده
عندما تقول لهم : هل تعرفونني ؟ أنا التي حاول الزنجي
اغتصابها ! .

وتصدقها الجماهير وتخرج الجموع من عندها ..
عندئذ يحضر اليها فرد ويمكث الشاب يروي لها الفظائع
التي رآها في الخارج . لقد أمسكوا بأحد الزوج وشنقوه ،
ظنا منهم أنه النهم .. ولكنه ليس النهم الذي يبحثون
عنه .. ورغم ذلك قضوا عليه ! .

- لقد كنت معهم . ولما شاهدته مطلقاً على الشجرة
سارعت باخراج مسدسي وأطلقتته عليه ..

- أنت مجرم وقاتل ..

- ولا أعرف تماماً ما الذي جعلني أفكر فيك في تلك
اللحظة ... كأنك كنت الى جانبي .. أراك بعيني وأشم
رائحتك وأتحسس يدي حرارة جسدك .. وجريت الى
هنا لأراك بسرعة وأنا لا أعرف تماماً ما الذي دفعني الى
ذلك : أهى رغبتى في قتلك أو اقتصابك ؟ . أخبريني :
هل كنت صديقة صباح اليوم عندما قلت لى
بأنك تلذذت حقاً بحبى لك ؟ .

ووصلت الى مسامعه أصوات آتية من الحمام ،
فحاصرها بالأسئلة . وتخبره كذباً بأنه أحد أصدقائها
الذين « يدفعون نقوداً » ، فيحتاج وهو يقول لها :

- من الآن فصاعداً .. لن يكون لك أصدقاء ..
ستكونين لى أنا وهدى .

وعندما يقترب من باب الحمام لفتحه ، تصيح ليزي
لتحذر الزنجي .

واتجه فرد نحو الباب ليفتحه .. ويخرج الزنجي
هارباً .. فيجرى وراءه الشاب والمسدس في يده .

تسمع ليزي صوت طلقتين ناريتين ، فتجري الى
المائدة بحثاً عن مسدسها وتشره في وجه فرد الذى عاد
اليها وتواجهه في عناد : « والآن آتى دورك ! » .

- يا ليزي ، لا تنسى أن عندي أما ، واننى وريث أبى
الفنى ..

ويقترب منها في كياسة حتى تسلمه المسدس ، وهو
يسمعها كلاماً معسولاً ..

- سأذهب بك الى منزلنا المثل على النهر .. ستسكنين
هناك وسأحضر اليك في أيام الثلاثاء والخميس وفي نهاية
الأسبوع .. وسيكون لك كل ما ترغبين فيه من نقود
ومن ملابس غالية ومن الخدم الزوج .. قولى لى :
هل تلذذت حقاً بحبى لك صباح اليوم ..

وتجيبه في تخاؤل وكأنها تهرب من محاصرته لها :

- نعم ..

- اذن كل شيء على ما يرام ! .

ومما سبق عرضه من مسرحيات ، يشيخ لنا ان سارتر
يشترط أن يكون الفرد حراً ليكون مسئولاً عن تصرفاته ..
وهو سواء في رواياته التي وضعها ، أو حتى في المقالات
التي يقبل نشرها في (العصور الحديثة) يطلب من كاتبها
أن يكون كامل الأهلية متمتعاً بكل حقوقه الوطنية . اليس
هذا الحرص منه دليلاً على رغبته الأكيدة في أن يكون قاضى
العصر ، يحاكمه بنفسه أو من خلال الشخصيات التي
يبتدعها .. بل يكون أيضاً مرآة الضمير البشرى في زمننا
الحاضر .

سمير وهبى

Met fin à cette partie de notre Numéro Spécial l'idée rapide que nous donnons de quelques divergences littéraires entre d'une part Simone de Beauvoir, Nathalie Sarraute et Françoise Sagan, et d'autre part entre Sartre et Françoise Mauriac.

Au seuil de notre troisième partie, le lecteur est convié à jeter un coup d'oeil sur les oeuvres littéraires et philosophiques de Sartre et de Simone de Beauvoir, avant de passer à un ensemble d'études spécifiques. « La psychanalyse existentielle » expose comment Sartre fonde cette dernière sur le conscient contrairement aux freudiens qui le faisaient sur l'inconscient. « La philosophie de l'engagement » tend à montrer que l'essentiel de l'existentialisme réside dans le fait qu'il est une philosophie de l'action et de l'engagement, et c'est peut-être ce qui distingue le plus clairement Sartre d'Albert Camus, et qui l'a vraisemblablement porté vers la « gauche » dans sa façon de traiter des conjonctures politiques.

« Sartre et ses prises de position politiques », tel est précisément l'objet d'un troisième article où l'on verra comment les événements politiques où des peuples entiers se sont heurtés à l'injustice des colonisateurs ont déterminé le philosophe à prendre positivement position et à se ranger du côté de la liberté : guerre de Corée, affaire d'Indochine, agression contre la R.A.U., lutte algérienne, Cuba, le Congo et tant d'autres occasions où il n'a pas hésité à s'exprimer, au risque, au besoin, de s'opposer à son propre pays.

Après quoi le lecteur passera à l'aspect littéraire de la carrière sartrienne : le conflit entre notre philosophe et Albert Camus, son origine et son développement ; le théâtre des situations de Sartre : le plus grand apport dans le domaine dramatique ayant été justement l'invention de cette notion de « situation ». L'auteur de l'article explique cette dernière l'analyse et l'applique aux deux oeuvres écrites sous l'occupation nazie, *Les Mouches* et *Huis Clos*. Quant à l'article sur *le Diable et le Bon Dieu*, il nous donne un échantillon de la production dramatique de Sartre postérieure à l'occupation.

Après le théâtre, l'oeuvre romanesque et les caractéristiques qui distinguent le roman existentialiste du roman traditionnel : dans l'un, le héros étant fonction des « situations » et des liens qu'elles impliquent par rapport à l'avenir, tandis qu'il était, dans le roman traditionnel, le lieu de rencontre de son héritage et de son climat antérieur.

Le dernier article fait état d'un des aspects les plus évidents des oeuvres littéraires de Sartre, à savoir « les mises en jugement ». Cette notion est sensible sous une forme ou sous une autre dans la plupart des écrits sartriens.

En consacrant un numéro entier à Sartre et à Simone de Beauvoir, la « Revue de la Pensée Contemporaine » espère avoir donné au lecteur arabe une des images les plus valables et les plus authentiques de l'univers intellectuel d'aujourd'hui.



De la biographie de l'auteur, le deuxième article s'est proposé de retracer le développement et l'évolution en un style vivant qui non seulement associe le lecteur aux événements extérieurs que la philosophie a connus mais le rend sensible à la vie de son cœur et à l'ardeur généreuse de ses réactions.

Familiarisé ensuite avec quelques éléments de la terminologie philosophique utilisée dans les articles de ce numéro spécial, le lecteur pourra apprécier le sérieux, la profondeur et l'ampleur des sujets qui y figurent. Le premier qu'il lira à l'issue de cette initiation est un exposé de la méthode sartrienne informée par la phénoménologie de Husserl fondée sur l'observation interne directe de ce qui se passe au niveau de la conscience, à l'abri de tout principe antérieur à la perception et de nature à l'influencer ; méthode descriptive dans l'acception la plus stricte du terme.

En possession d'une vue claire de cette méthode, le lecteur abordera les aspects de la pensée sartrienne, et en premier lieu l'attitude du philosophe à l'égard du matérialisme dialectique, à savoir que le mouvement dialectique est dans la raison et non dans la matière, d'où le titre de l'ouvrage : *Critique de la Raison Dialectique* qui marque une étape considérable par rapport aux positions de l'ouvrage antérieur, *L'Être et le Néant*. Il s'agit à présent de regarder l'homme dans sa relation avec l'Histoire. D'où les liens entre cette attitude et la doctrine marxiste. Sartre met le doigt sur le défaut de cette dernière : la distinction qu'elle omet de faire entre les rapports humains d'une part et d'autre part ceux qui lient entre eux les objets naturels.

Le lecteur passera ensuite à un article consacré à « Sartre philosophe de la liberté et de l'aliénation » qui tend à jeter quelque lumière sur les principes essentiels de la philosophie sartrienne, dans son établissement des distinctions entre les différentes catégories de l'être : « l'être-en-soi », « l'être-pour-soi » et « l'être-pour-autrui », afin de mettre en évidence d'une part la différence fondamentale entre l'homme et la nature, et d'autre part l'équivalence entre la notion de liberté et la réalité de l'homme au point que celui-ci perdrait sa signification s'il venait à perdre sa liberté.

Le lecteur trouvera le même sujet, traité sous un angle différent, dans « la signification du Néant chez Sartre ». Cette signification est liée à sa conception de la conscience humaine libre de réagir ; conscience vidée de tout contenu, autrement dit néantisée, qui, s'appliquant à l'univers de la nature et de ses situations, acquiert un contenu qui la transforme en « être-en-soi » après qu'elle a été un « être-pour-soi ». On pourra lire enfin un article sur la position de Sartre par rapport à d'autres philosophes, tels, en particulier, Hegel, Husserl et Heidegger.

A la suite de quelques pages qui passent en revue un groupe de philosophes existentialistes, en dehors de Sartre, destinées à aider le lecteur à se faire une idée d'ensemble du contexte existentiel, deux articles sont consacrés à Simone de Beauvoir : l'un l'envisage par rapport au problème de la femme et l'autre par rapport à Sartre. Simone de Beauvoir, comme le montre le premier texte, fonde la libération féminine sur la philosophie existentialiste : la femme étant responsable de la formation de sa personnalité par le comportement qu'elle adopte dans les différentes situations de sa vie. La féminité, affirme l'auteur dans *Le Deuxième Sexe*, n'est pas un donné mais une « situation » née des civilisations et qui ne lie pas la femme moderne. Le texte suivant est un compte-rendu de ce que Francis Jeanson a écrit de Simone de Beauvoir par rapport à Sartre.

CE NUMERO

SARTRE CONSCIENCE DE SON TEMPS

Avec ce numéro, la Revue de « La Pensée Contemporaine » entre dans sa troisième année. S'il est permis d'augurer de l'avenir que nous lui souhaitons en nous fondant sur son passé relativement court, il y a lieu d'être optimiste. N'a-t-elle pas su pendant ces deux dernières années exposer au lecteur arabe les questions les plus importantes qui préoccupent les penseurs d'aujourd'hui dans les différents domaines de la philosophie, de la sociologie, de la politique et de la critique ? Le réconfortant accueil que lui ont réservé ses interlocuteurs l'encourage à poursuivre la tâche qu'elle s'est assignée dès son premier numéro : se consacrer, autant que faire se peut, à traiter des problèmes idéels nés de la deuxième guerre mondiale, avec un double souci de l'exposé objectif et clair et de la critique constructive de sorte que le lecteur arabe, évitant l'attitude négative ou indifférente, puisse envisager d'une façon positive et efficace, et juger en connaissance de cause tout ce qui est proposé à sa méditation.

Il nous est particulièrement agréable que la nouvelle année de notre revue soit marquée par ce Numéro Spécial sur Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir, à l'occasion de leur visite en République Arabe Unie. On a pu lire dans notre dernière livraison, à l'adresse de J.-P. Sartre, un article sur une des questions les plus cruciales de notre vie intellectuelle et politique à savoir celle de la Palestine Arabe. Dans ce numéro, nous présentons nos deux grands hôtes à nos lecteurs en des pages où nous avons considéré les aspects capitaux de leur pensée. Aussi y trouvera-t-on, en dehors de nombreux détails d'ordre biographique, des remarques sur leur philosophie, les problèmes spécifiques précis qu'ils ont abordés, leur oeuvre littéraire et leurs luttes politiques au service de la liberté.

Notre publication s'ouvre par un article sur « Sartre dans notre vie culturelle » qui retrace les grandes lignes de ce que notre propre vie intellectuelle doit à Sartre et de ce que nous avons tenté de lui rendre, à notre tour, en traduisant en arabe ses oeuvres les plus significatives, en lui consacrant des ouvrages et des articles et en faisant connaître dans notre langue les opinions portées sur lui par les sommités du monde de la pensée. Mieux encore : certains de nos écrivains témoignent de son influence dans leur manière de traiter tel ou tel problème et de l'exposer. Plus important, dans le même sens, a été notre constant souci de lire Sartre comme nous n'avons peut-être jamais lu un autre esprit de notre temps, et ce, du fait que nos problèmes majeurs qui ont pour objet la liberté et sa revendication pour nous et pour autrui sont ceux-là mêmes que nous trouvons dans ses écrits philosophiques et littéraires.

المدار المصرية
للتأليف والترجمة

المن ١٠ قرون

محمد مندور : الناقد الأدبي والوحي ص ٦٤



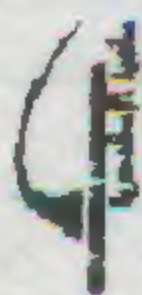


General Organization

City Library (W&A)

Biographical & Historical





Bibliotheca Alexandrina



0535596